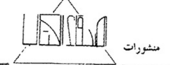
د . شكري محمد عياد

بين الفلسفة والنقد



منشورات

٣ عدنان المدنى ــ الصحفيين ت ٣٤٦١٨٣٢

بين الفلسفة والنقد

شكري محمد عياد

منشورات أصدقاء الكتاب

المحتـــويات

الصفحة

تعريف بهــذه المقــالات
وحديث لا تنقصه الصراحــة عن
تجربتى الشخصية بين الفلسفة والنقــد

لا اكذبك ايهــا القارىء . الفلســفة عندى جنية من جنيــات الحكايات الشعبية المصرية ، التى يراها السائر على شاطىء النهر فى ليلة من الليالى القمرية ، جالسة ورجلاها فى الماء ، وشعرها منسدل على جسمها العارى ، فتناديه بصــوت حنــون ، فإذا كان حصيفاً تذكــر احاديث جــدته فى ليالى الشــتاء ، وهى تلهيه حتى ينــام على قبــة الفــرن ، فيضــع أصــابعه فى اذنيــه ويبتعد مسرعاً ، ولــم تكن قط كاليبسو اوديسيوس ، التى آوتــه ســنين فى كهفهــا العميــق ، وارتــه من فنونهــا ما زاده حكمة على حكمة . وما اشـــد أســفى اليــوم ، والعمــر مُوَلٌّ ، وجنيــة الفلســـفة لــم تعد تســومنى ثوب الشباب ، فقد طوبته منذ امــد ، ما اشــد أســفى على انى لــم اطع غوايات الصبا واستسلم لفتنتهــا أيام أن كان لهــا فىَّ أرب . واراني مع ذلك أطمع فى وصالها بعد ان شيخت . فما عسى ان أنــال منها ؟ ليس بالشىء الكثير بكل تأكيــد . فإذا كنت أيهــا القــارىء الكريم قــد رضيت بنسبى فى قبيــلة النقــاد فما أطمــع من كرمك بأكثر من أن ترانى فى ديــار الفلسفة عاشــقاً منسكعاً « اقبل ذا الجــدار وذا الجدارا » ..

وإذا شئت أن تعرف بشىء من التحديد ما اقصــده بهــذا الغــرام العــذرى البعيد عن التحقيق ، فلابــد أن اترك التمثيل ، وأحــدثك عن الوقائع ، وانا مدين لك قبــل ذلك باعتذار ، فقــد تعــودت ، ولا شك ، أن يلقــاك المؤلفــون ، ولاســيما كتــاب « الدراســات » ، ثم لاســيما الأكاديميــون منهــم ، بــ « تصــدير » يحدثونك فيــه عن مناسبة تأليف الكتــاب ، ويضيفون كلمــة شــكر لمن أعانوهــم على ذلك بشتى ضروب العــون ، ولابد أن يختمــوا بتأكيد ملؤه التواضــع والرقة ، أن ما فى هذا الكتاب من حسنات فمرجعه إلى أولئك الأفاضــل ، وما فيه من عيب أو نقص فمرجعه إلى المؤلف وحــده . اما الكلام على منهج التأليف ، والدراســات

السابقة حول الموضوع ، وما إلى ذلك من الأمور الجادة ، فمحله « مقدمة » طويلة تعقب « التصدير » المختصر ٠

هذا باب من ادب التاليف علّمنا إياه اساتذتنا ، الذين تعلموه بدورهم من اساتذتهم الغربيين ٠ وقد اتبعته بإخلاص فى رسالتى الماجستير والدكتوراه ، ولكى لم البث ان ضقت به ذرعا ، فمزجت التصدير والمقدمة فى شىء سميته « تقديما » ، ليكون فيه معنى اللقاء بينى وبينك على موضوع الكتاب ، وهانذا اترك « التقديم » لاخاطبك فى هذا العنوان الطويل ، الذى أردت بـه ان اقول : إن الموضوع العلمى قد اصبح عندى همّا شخصيا أود ان اشركك فيـه ، بأكثر من كلمة عابرة فاترة عن مناسبة التاليف ، ومقدمة متخشبة صلدة عن منهج التاليف ٠



لاساتذتى الكثيرين كل الفضل إذ القونى فى اتون هذا الهم ٠ مازلت اذكر كلمة لاستاذى الجليل احمد امين فى تقديمه لكتاب « قصة الفلسفة اليونانية » — وقد قراته قـراءة درس واستيعاب بل حاولت ان اعيش افكاره قبل ان اختم مرحلة الدراسة الثانوية — قال رحمه اللـه : إن أدبنا يشكو من فقر الافكار ، وذلك لانه ضعيف الصلة بالفلسفة ، وبما ان ادباءنا ينفرون من قراءة الفلسفة لما يجدونه من جفافها ، فيجب ان تؤدّب الفلسفة لكى يتفلسف الأدب ٠ واتم استاذنا رحمه اللـه مشروعه حين أتبع « قصة الفلسفة اليونانية » بـ « قصة الفلسفة الحديثة » ، وقد شاركه فى تاليفهما الاستاذ الجليل الدكتور زكى نجيب محمود ، مد الله فى عمره ومتعنا بعلمه وفضله ، وكان وقت ذاك شابا طموحا ، فلم تـزل خطته فى التاليف تحقيقا لما جاء فى مقدمة « قصة الفلسفة اليونانية » من تاديب الفلسفة وفلسفة الادب إلى يومنا هذا ٠ ولكن جولاته بين الفلسفة والأدب لم تعد الأفق الغربى إلا حديثا ، وليس ذلك بعجيب ٠ ألم يبدا « تأديب الفلسفة » بقصة الفلسفة اليونانية ؟ أو لم

يقـل توفيق الحـكيم إن مشروعه الكبير كان إيجـاد ادب تمثيلى عـربى مستوحى من الأدب اليونانى ؟ الم تكن « العقلية اليونانية » لـدى ابن الرومى (بصرف النظر عن نسبه ـ ويجب أن تتأمل الدلالة العميقة لهـذا التحفظ !) هى سر إعجـاب العقاد بفن الشـاعر العباسى ؟ أولا تشـعر بالسعادة تنبض فى كلمات طه حسـين حين يستشهد بما زعمـه بعض الرواة من ان والد ابى تمـام كان خمـاراً يونانيا يدعى تـدوس ؟ (معظـم القرى المصرية عرفت الخمـار اليونانى ، وقـد رايت أحـدهم فى مركـز اشـمون الذى نشات بـه ، وكان يملك ـ مـع الخمـارة ـ مصنعاً محليـاً للكازوزة ، وكان له ابن يذهب معنا إلى المدرسـة الابتدائية ، ولا شـك ان الصبى كان فيه بعض الشـذوذ ، ولكننا لـم نأخـذ عنـه او عن ابيـه كثيراً ولا قليـلا من فلسـفة اليونان او فنهم . ولا تحسبنّى ـ أيهـا القـارىء الكريم ـ استطرد هذا الاستطراد لضرب منّ العبث ، فإن خمـاراً يونانيا عاش فى بغـداد او دمشـق فى أوائل القـرن التاسـع الميـلادى ما كان لـه ان يمت إلى الفلسـفة اليونانية أو الفـن اليونانى بنسب أو سبب ، اكثر من زميله الذى عاش فى قرية اشـمون فى أوائل القرن العشرين) .

وحتى الدكتور شـوقى ضيف يختم كتابه « الفن ومذاهبه فى الشـعر العربى » بالنعى على شعراء العرب لأنهم لم يتمذهبوا بمذاهب الفلسـفة كنظرائهم الفرنجـة .

هكذا لم يكن « تاديب الفلسفة وفلسفة الادب » بعيدين عن وسـواس التغريب . وقد اخترت أن اسـميه وسواساً عن عمد . فجـدوى الاتصـال بالثقـافة الغربيـة لا ينكرها إلا الحمقى ، ودعـوى الاسـتغناء عن هـذه الثقافة لا يدعيهـا إلا الجهّال ، والخـوف من فقـدان الذاتية لا يستشعره إلا الضعفاء ، ولكن المقـارنة بين ما لدينـا وما لدى الغربيين ـ فى هـذه الحقبة التاريخية بالذات ـ قد تستحيل إلى وسـواس ، وهنـا لا تعـود القضية قضية « تغريب » (الكلمة نفسـها تنطـوى على تجـوز كبـير ، فأنت لا تستطيع ان تحـول الشرقي غربيا إلا إذا استطعت ان تصبغ جلودنا

السـوداء أو السمراء أو الصفراء بيضـاء أو حمـراء) بل قضية « اغتراب » أو « استلاب » : أعنى أننا نعيش فى الثقافة الغربية بوجـدان شرقى ، كما يعيش العامل داخل النظـام الراسمالى بوجـدان الصانع الفـردى . ولا خلاص من هذا الحـال إلا بأن يكـون لنـا وجـدان واحـد ووعى واحد : سـمّه وعياً عربياً إسلامياً ذا طابع حديث ، أو وعيـا حضـارياً حـديثا عـربى السمات إسـلامى الروح ، هو على كل حـال وعى لم يخلق بعـد ، وإلى أن يخلق فنحـن امـة تعيش بين الوجـود والعـدم .

لم يزل هذا الهم يراودنى منذ أكثر من ثلاثين سـنة . ولأن الفلسفة لاحت لى ، منذ أول لقـائى بهـا ، متبرجة فى أشـعة الفتنـة التى تتدفق من الغرب ، فقـد أعـادت إلى خيالى صـورة أم الشـعور التى حدثتنى عنهـا جـدى ، فلـم أزل كلمـا مـررت بهـا أتأملهـا بلهفـة المشـتاق وحسرة العاجـز .

ولكن الزمن لم يلبث أن جـاد علىّ بصورة أخـرى للفلسفة : صـورة الجنية العجـوز الشمطاء مصاصة الدماء . ولعل هذه ها الصـورة التى يخـرج بهـا كل من قرأ مقالة أستاذنا الجليـل أمين الخـولى « البـلاغة العربية وأثر الفلسفة فيهـا » . لقـد كان أستاذنا رحمه اللـه من أحـرص من عرفناهم من الأساتذة على تراثنـا العربى الإسـلامى ، وكانت لـه شـعارات يحفظها عنه تلاميذه ، مثل « تجـديد لا تبـديد » ، و « أول التجـديد قتل القـديم فهماً » . ولكنه ــ كغـيره من أبنـاء جيله ــ كان ينظر إلى التراث بمنظـور ذلك العصر ، وكان العالم العـربى فى النصـف الأول من هذا القـرن يبحث عن ذاتيته من خـلال ذاتية الفـرد ، وكانت البلاغـة التقليدية المبنية على المنطق معّوقا خطراً للذاتية الفنية ، فكانت دراسات أستاذنا فى تاريخ البلاغة ومحاولاته لتجديدها منصبة على تعـرية هذا الهيكل المنطقى تمهيداً لاطرّاحـه ، وإبـراز تيـار آخـر فى تاريخ البلاغة مبنى على الذوق لا على المنطـق . ولعـل غير الأسـتاذ امين الخولى من أسـاتذة الأدب لم يكونوا بعيدين عن الصـواب حين آثروا أن يسـموا

هذا التيـار « نقـدآ أدبيا » لا بلاغـة ، ولكنهم وإياه كانـوا متفقين على النظـر إلى البلاغة التقليدية على انهـا مخلوقة دميمـة شـوهاء ، وان هذه الدمامة إنما تأتيهـا من قبـل « الفلسـفة » .

وإذا كنت قد دابت على الهرب من الجنية الحسناء وأنا اغالب شوقى ، فقـد حاولت النظر فى وجـه الجنية الشـوهاء وانا أغالب اشمئزازى ، ذلك لانى وجـدتها ـ على الأقل ـ لا تشعرنى بالاغتراب .

هذا حالى مع الفلسفة . فكيف حـالى مع النقـد ؟

لم اكـد اتخصص فى دراسـة الأدب العـربى حتى بـدت لى هـذه « الدراسـة » شيئا منفراً حقـا ، أو قـل صناعة من لا صناعة له . إن قراءة الأدب والاستمتاع به شئ ، و « دراسـته » شئ آخـر . هنـا يحـاول الشـاب ان يتخـذ سمت العلماء ، فاكثرهم جـداً وصدقاً مع نفسـه من راح يتتبع تواريخ الميـلاد والوفاة ، وانسـاب القبائل ومساكنها ، ويعنى بضبط علم أو تحقيق لفـظ او ترجيح روايـة ، واسمجهم من راح يصـدر الأحكام على الشعراء والكتاب قائلا : « فى رايى » و « هذا يهزّنى » . فى ذلك العهـد وجـدت ان قراءة نص ، لمجـرد الاستمتاع به ، أولى من الكلام الكثير عنـه . وعندما كنت اجبر على كتابة بحث كنت اختـار أن أحلل نصـاً أو مجمـوعة محددة من النصوص ، معتمداً على ما أملك من ادوات لغـوية ضعيفة . ولا اذكر الآن متى وقع فى يدى كتـاب « بتشر » : « فلسـفة الفن عنـد ارسـطو » لأول مـرة . ولكنى لم أكـد أقرؤه حتى لزمته ، واتخـذته إماما ، فقـد وجـدت أن الفلاسفة حين يتحـدثون عن الأدب لا يتكلمون لغـواً كما يفعـل اساتذة الأدب . وعندما اردت أن اختـار موضـوعاً للدكتوراه فى أصول النقـد اخترت الترجمـة العربية القديمـة لكتاب ارسـطو « فن الشـعر » وكان قد سبقنى إلى دراستها طائفة من جـلة العلماء ، وكلهم أجمعـوا على أنهـا صورة بالغـة التشـويه من كتاب ارسـطو ، بحيث صح عند استاذنا طه حسين « ان العرب لم يفهمـوه على الإطـلاق » .

ولا أدرى إن كنت قد بدأت أرى شيئا من الطيبة فى ملامح الجنية العجوز الشمطاء ، فاستخرت الله وعزمت على أن أعايشها ليلا ونهارا ، طوال سنوات أربع من أزهى سنى الشباب . (١٩٤٨ - ١٩٥٢) .
إننا مثل أساتذتنا الذين تحدثت عنهم ، نعيش فى التاريخ ولا نملك إلا منظور عصرنا وبيئتنا ، وكان جيل أساتذتنا قد بدأ يشعر باغترابه شعوراً حاداً قبل الحرب العالمية الثانية ، أما نحن الذين عشنا شبابنا الباكر فى ظل هذه الحرب فقد دهمتنا الماركسية ثم الوجودية ، ورأينا من البلاهة أن نتحدث عن الثقافة الأوربية كما لو كانت كلا واحداً متجانساً ، وأصبح لدينا يقين واحد هو اليقين بنسبيه كل شىء . وقبل أن نعرف شيئاً عن الأساس المنهجى للوجودية وهو مذهب الظواهر أو المذهب الفنومينولوجى الذى يضع على عاتق المفكر عبئا كبيراً فى صياغة واقعه ، كان البحث عن ذاتيتنا المفتقدة يملؤنا إحساساً بالمأزق الحضارى الذى نعيش فيه ، ويدفعنا الى البحث فى تراثنا بروح جديدة ، عسانا نهتدى إلى حلول لمشكلات الحاضر والمستقبل .

أظن أن اتجاها كهذا كان يبطّن رسالتى عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر . وقد سميت منهجى فى تلك الرسالة منهجاً تاريخيا . وكنت أشعر - طوال تلك السنوات الأربع - أننى لا أحتذى على مثال أحد ، ولكنى أحاول أن أصوغ منهجاً يسمح لى برؤية تلك الترجمة ، وما تلاها من تلخيصات وشروح ، فى ضوء عصرها ، لا بالمعنى المبهم الشامل لكلمة العصر كما تعودنا فى دراساتنا الأدبية ، بل باعتبارها جزءاً من ثقافة العصر ، التى لعبت فيها الترجمة الفلسفية بالذات دوراً مهما ، وتفاعلت بقوة مع سائر العوامل الثقافية . وحين وضعت يدى على فكرة « التخييل » ، التى ترجم بها الفلاسفة والنقاد والبلاغيون العرب فكرة « المحاكاة » الأرسطية ، استطعت أن ألمح الوشائج التى تربط هذه الفكرة العربية بأصلها الأرسطى من ناحية ، وبالحياة العقلية العربية فى أصولها العميقة وتطوراتها التاريخية من ناحية أخرى ، بحيث لا يمكن الزعم بأنها فكرة تافهة أو خاطئة أو منحرفة ، إلا إذا اندفعنا وراء الإيمان

الســاذج بأن ما تعـود ابنــاء عصرنا قبــوله والتسـليم بـه هـو الحـق كل الحــق .

إن التاريخ هو نعم المؤدب والمـربى ، لأنه يدعـونا فى كل حين إلى مراجعــة مسلماتنا ، ونحــن نعيش فى التاريخ حقاً حين نتعـود ان ننتقل ، بــكل ما هو لازمنىّ فنيا ، إلى الماضى لنفهمه طبقـاً لشروطـه ، فهنــ لا يبــدو لنــا حاضرنا ضربة لازب ، وهنا يمكننا ن نثب إلى المســتقبل بعــزم جــديد .

أظن ان هذه الحــالة الفكرية النفسية ، التى سيطرت علىّ فى هاتيك الســنوات الأربع ، هى نفســها التى وجهتنى حين كتبت الدراسات الأربع التالية . وإذا بدا منهجى فيهــا ، لمن هم أعلم منى بالفلســفة ، متأثراً بالمنهج الفنومينولوجى ، فقــد كنت حين كتبت رســالتى التى نحـوت فيهــا هــذا المنحى لا اعلــم شــيئا عن الفنومينولوجية ونظرتها إلى الموضـوعية العلمية من ناحية وإلى الأفق التاريخى من ناحية أخــرى ، وإنما كانت حصيلتى من مناهج البحث عند الغربيين شيئا من الجدلية التى تعلمتهــا من بعض كتابات ماركس واتباعه . ولكننى كنت ـ وما ازال ـ مشـغولا بهمى الذى حــدثت القارىء عنه ، وهو البحث عن هويتى الثقافية .



عندما فرغت من بحــث تأثــير كتــاب الشــعر فى النقــد العربى ، أو الزمتنى الضرورات العملية ان اضــع حداً لهــذا البحــث ، كنت قــد بدات الم نظــرية فنية عربية إســلامية ، وهيّأ لى الغــرور ان اقطــع على نفسى عهــداً فى خاتمة ذلك البحــث ، « الا أطيــل هداة القلم » ـ هــكذا كتبت ! ـ حتى اعاود العمــل فى جمع اطراف هذه النظــرية . غــير ان الأمانى بقيت امانى . وغبرت السنون ولم أصنع شيئاً لأفى بالوعــد ، ســوى ما كان يخايلنى احيــانا من افكار عن معنى الجمــال فى القــرآن ، وكيف نقل العرب من الحس الأســطورى ـ النفعى بالطبيعة إلى نوع من

الاطمئنان والرضى تتعادل فيه الألفة الحميمة والدهشة المتجددة • وكم اتمنى اليوم وكر السنين يعجلنى عن كثير مما اود ، لو ينسى الدارسون ، ولو بعض الوقت ،كل ما يقال ويعاد عن موقف القرآن من الشعر وموقف الإسلام من التصوير ، حتى نقرأ لأحدهم بحثاً عن مفهوم الجمال فى القرآن ، وعساه يلقى شيئاً من الضوء على هذه الأفكار القلقة المهوّمة •
ولكننى - على كل حال - لم احرم من عودة إلى فلسفة الفن عند المسلمين ، إذ طلبت إلىّ مجلة الأقلام العراقية ان اشارك فى عددها الخاص عن النقد الادبى (اغسطس ١٩٨٠) بمقال عن اثر الفلسفة وعلم الكلام فى البلاغة العربية والنقد العربى ، وهو المقال الأول من المقالات الأربع التى بين يديك • وقد بدا لى وأنا اطالع فى « مقالات الإسلاميين » للأشعرى و « والإنصاف » و « التمهيد » للباقلانى ان هنا ارضاً بكراً لم يزد رواد البحث فى علم الكلام - المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق وتلميذاه الذكتور على سامى النشار رحمه الله والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة مد الله فى عمره - على أن قلبوا تربتها • وبين الأفكار التى كانت تومض فى اثناء هذه القراءة ومضاً سريعاً يمكن أن يكون لمع سراب ، بدت لى فكرة « الكلام النفسى » جوهرية فى الفلسفة الدينية الإسلامية ، واهم من ذلك بالنسبة إلى الموضوع الذى ظل يشغلنى على مدى السنين انها يمكن ان تكون فكرة محورية فى فلسفة الفن عند المسلمين • وعندما قرأت « إعجاز القرآن » للباقلانى فى ضوء هذه الفكرة كنت كانى اقرؤه لأول مرة • فقد رأيت « الكلام النفسى » - وان لم يرد ذكره فى هذا الكتاب ولو مرة واحدة - يبطّن كل كلام للباقلانى عن فن الشعر • وحين عدت إلى فكرة التخييل عند إمام البلاغة العربية ، عبد القاهر الجرجانى ، وعند الناقد المغربى الفذ ، حازم القرطاجنى ، رايت كيف نفذت فكرة « الكلام النفسى » فى المحاكاة الأرسطية كما تنفذ الأحماض فى القواعد فتحول تركيبها •
وعدت إلى الفصول المسهبة التى خصصها حازم للحديث عن القوى النفسية لدى الشاعر والانتقالات الخاطرية التى تجرى فى قصيدته ، فرايت مفهوماً للوحدة الفنية يختلف عن مفهوم ارسطو ، ولاحظت

إشـارات حـازم المستمرة إلى موافقة الأساليب الشعرية للنفوس او منافرتها لهـا ، فرأيت براعم نظرية فنية تختلف عن نظـرية التطهـير الأرسطية المشـهورة . كنت كأنى أقرأ هذا الكلام ـ كذلك ـ لأول مـرة ، وكنـت اشـتمّ فيه شيئاً من ريح فن البازوك والشـعر الميتافيزيقى اللذين سـيطرا على الثقافة الأوربية فى أوائل عصر النهضة . بل كنت أجـد لمحـات من المذهب لرومنسى الذى انعقـد له لـواء السيادة شبه منفرد طـوال النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكنت ـ ومازلت ـ أدرك أن ثمـة فجـوة هائلة بين أقـدم هذين العصرين وبين النظـرة العربية الإسلامية إلى الفن ، ربما ملأ متصوفتنا جانباً غير ضئيل منهـا . ومكان الفن فى فكـر المتصوفة لا يمكن أن يكون هينا ، حتى ولو تحـدثوا عنـه تحت اسـماء أخـرى ، فاهتمامهم بالموسيقى والـدور الخطـير الـذى كانت تلعبـه فى ممارساتهم الدينية يقطعان بذلك .وقـد عدت أقـرأ كتاب المرحـوم الدكتور محمـود قاسـم « الخيـال عند محيى الدين بن عربى » فوجـدت علماً عظيمـا ، ولكن المؤلف أرجـا الكـلام عن نظرية الفن عند ابن عربى إلى بحـث آخـر لم يتح لـه ـ رحمه اللـه ـ أن يظهره . واتفق لى بعـد ذلك أن اشتركت فى مناقشـة رسـالة « التأويل عند محيى الدين بن عربى » للدكتور نصر حامـد أبو زيد ، التى قدمت إلى قسـم اللغـة العربيـة فى جامعة القاهرة ، فوجـدت الباحث قد بذل جهـداً هائلا فى استقصاء أفكار ابن عربى واكتشاف ما بينهـا من علاقات ، حتى نجح حقـاً فى إظهـارها على أنهـا فلسـفة تأويلية ، ولكننى وجـدته عندما وصـل إلى مذهب ابن عربى فى اللغـة قـد وقف عند بـاب الفلسـفة الفنية ولم يلج ، حتى لو أن البحـث كان قد أدى به إلى أن ابن عربى لـم يكن يملك فلسـفة فنيـة ـ وهذا بعيـد الاحتمـال جدا ـ فلم يكن له أن يطـوى هذه النتيجة .

إننى أتعمـد أن أثير هذه الأسئلة لا لكى أغـرى بهـا ناشئة الباحثين ، فكل باحث جـديد يأتى ومعـه أسـئلته ، ولكن لكى أخدش القشرة الصلبة التى جعلت تراثنا العـربى الإسـلامى ممتنعاً على الباحثين الذين يريدون أن يعيشـوا عصرهم ، أو جعلتهم يصـدفون عن مثل هذا البحث . كذلك

لا أريـد أن ازعـم أن العـرب سبقوا الأوربيين إلى كل مكتشـفاتهم التى تبهـر عيوننا اليـوم ، فأنا لا أفترض فى قارئى السذاجة التى كان يحتـاج إليهـا مؤلفو كتب المطالعة ليقولوا إن عباس بن فرناس سبق الأخـوين رايـت إلى اختراع الطـائرة ، ولا حب المغالطـة الذى كان يدعـو بعض دارسى الأدب إلى ادعـاء أن المتنبى قـد بشر بفلسفة القـوة قبـل نيتشـة . إن هـذه المقارنات السطحية هى أوضـح دليـل على الشـعور بالنقص ، والذى يجب أن نحـاوله منذ اليـوم هو أن نعرف مكان تراثنا فى التراث العـالمى معرفة علمية موضـوعية ، وليس لدينـا رأى مسـبق فى قيمـة تراثنا ، سـوى أننا لا نرى مسوغاً لافتراض أن هذا التراث ـ دون سـائر تراث الحضـارات الإنسانية حتى أهونهـا شأنا ـ كان خالياً من الأصـالة عاجزاً عن التطـور مع الزمن .



وحين أنظر اليـوم إلى مقالة « نظرية النقـد عند طاغور » ، التى جعلتهـا رديفة للمقالة الأولى مع أنهـا تسبقها بنحـو عشرين سـنة (فقد كتبت لتضمن فى الكتاب التذكارى الذى أصدرته وزارة التعليم العـالى فى « الجمهورية العربية المتحـدة » بمناسبة الذكـرى المئوية لميـلاد طاغور سنة ١٩٦١) أجـد المقالتين ـ على بعد ما بينهما زمنيا وموضوعياً أيضـا ـ تسـيران فى خط فكرى واحـد . لقـد كان طاغـور من أوائل الكتاب الذين أعجبت بهم وتتبعت آثارهم من غير العرب . وكنت صبيا فى السـادسة عشرة حين ترجمت عدداً من قصصه القصيرة ونشرتها تباعاً فى مجـلة « الرواية » التى كان يصـدرها أحمـد حسن الزيات (صاحب « الرسـالة ») فى أواخر الثلاثينيات . ومعنى ذلك أنى أعجبت به إعجـاباً ساذجاً مبهمـا ولكنـه لا شـك صـادق . فقـد يطوى المـرء هذه الحقبة من عمـره ويتخلى عن إعجـابه بكثير من الشعراء والكتاب الذين بهـروه يوماً ، وقـد يؤثر عليهم آخـرين يجـدهم أكثر إشباعاً لعقله برؤيتهم العميقة ، أو أقـدر على لمس دقائـق الموقـف الإنسـانى المعقـد بفنهم الناضج ، ولكننى أحسـب أنـه

لا يستطيع ان يتخلى عن القرابة الروحية التى تربطـه بأولئك الشـعراء والكتاب فى وقت تفتحت فيه كل طاقاته النفسـية لتعانق بكارة العـالم . واظن ان الذى اجتذبنى إلى طاغور ثم إلى تشيكوف ودستويفسكى وسـائر العمالقة الروس هو ذلك النسغ الشرقى الذى احسسته فى كتاباتهم ، ولـم يكن هو كل خصائصهم بالطبع ، ولكنـه كان متلبسـاً بفنهـم وفكـرهم بحيث لا يمكن فصـله عنهمـا . فلما أخـذ العالم يسـتعد للاحتفـال بذكرى طاغـور ، وفكرت مصر (أو « الجمهورية العربية المتحـدة ») ان تشارك فى هذا الاحتفـال ، رجعت إلى هـواى القـديم ، بعـد ان شغلت بتاريخ كتاب الشـعر فى الثقافة العربية ، وطرحت فكرة « الادب القـومى » فى عـدد من المقـالات فى صـحف سـيارة ، فوجـدت أن المدخـل الطبيعى لدراسـة فن طاغـور ــ وفلسـفته الفنية ايضـا ــ هـو شـعراء البنغـال الشعبيون ، والمفكرون الدينيون الاصلاحيون (فالفلسفة الهندية ــ مثلهـا مثـل الفلسـفة الإسـلامية ــ لا تـكاد تتميز عن الـدين تميز اللاهـوت المسيحى عن الفلسفة الغربية) . ومع قلة بضـاعتى من الثقافة الهنـدية فقـد حاولت أن اكتب سـيرة فنية لطاغور على خلفية من هـذه الثقافة : ثـم حاولت فى المقـال الذى بين يديك الآن أن أفهم نظريته الفنية فى ضـوء الفلسفة الهندية ايضـا . ولا اظننى فعلت هذا كله عامداً لأدعم قضـيتى الكبرى . وكل ما يمكننى قوله هو ان اتجاهى الفكرى هو الذى دعـانى إلى ان التمس اصـول هـذه النظرية الفنية فى ثقافة قومه ، بـدلا من ان ادخـله فى زمـرة الـومنسيين الأوربيين ، وهـو امر يبدو ممكنـاً . ولكننى أدع للقـارىء ــ وقد جمعت له النصـوص من كلام طاغور وصنفتها بغـاية ما استطعت من الحيـاد والموضوعية ــ ان يختـار التفسير الأصـوب .

اما انا فحسبى ان هذا المقـال جـاء مؤكـداً لأصـالة فن شرقى ،

ونظـرة شرقية إلى الفـن • ولا تعنى الأصـالة الاختـلاف فى كل شىء : فمادة الفكر الإنسـانى والفن الإنسـانى واحـدة فى كل العصور وكل الأمم ، ولكن « المنظور » يـختلف ، فيضيف كلٌ إضـافته الخـلاقة إلى التراث الإنسـانى الحى المتجـدد •



لم تكن دعـوة احمـد امين ، فى أوائل الثلاثينيات ، إلى « تأديـب الفلسفة من أجـل فلسـفة الأدب » جديدة كل الجـدة • فقـد بـدأ شـبلى شـميل ، منذ أواخـر القرن الماضى ، يشرح فلسـفة النشـوء والارتقـاء ، ويدعـو صراحة إلى تقـديم دراسـة العلوم على دراسـة الآداب ، وتـلاه احمـد لطفى السـيد الذى ترجم بعض مؤلفات ارسـطو ، هذا فى بـاب تأديب الفلسـفة ، اما فى بـاب فلسـفة الأدب فلعـل فلسـفة الزهاوى المادية فى شعره كانت أكثر مما يطيق الشعر ••• ولكن الذى لا شـك فيـه أن اعلام الشـعر والنثر الذين كادوا يستأثرون باهتمـام الناشـئين فى ذلك العهـد كانوا قليلى الاهتمـام بالفلسفة • ويمكن ان تعـد دعـوة احمـد امين لوناً من هجـوم المجددين على القدماء ، إذ كانت ضحالة الفكـر إحدى الكبرٌ التى رُمى بهـا شـوقى وحافظ والمنفلوطى •وقد كاد النصر يتم للمجـددين فى هـذا الأمـر كمـا فى غـيره ، فقـل أن تجـد بين الأسـماء الكبيرة فى ادبنـا اليـوم من لا يهتم بالفلسـفة ، ومنهم ـ كالأسـتاذ توفيق الحكيم ـ من راح يصـوغ لنفسـه مذهباً فى الوجـود ، أو فلسـفة للتاريخ • وقـد أبـرز العقدان اللذان اعقبـا الحرب العالمية الثانية اتجاهين فكريين جديدين على العـالم العربى ، كان لهمـا اثر واضح فى إشـاعة الاهتمـام بالفلسفة : الاتجـاه الأول هو الفلسفة الماركسية وقد تاثر بهـا شباب كثيرون من خـلال الحـركات اليسـارية التى أخذت تطفو على سـطح السياسة العربيـة ، والاتجـاه الثانى هو الفلسفة الوجودية ـ ولاسيما الوجودية الفرنسـية التى زاحمت الماركسـية أحياناً واندمجت معهـا احياناً اخـرى • ولا شـك ان كتـابات سارتر كانت النمـوذج الأسمى لمـا طمح إليـه مفكر عربى ، مثل

احمـد أمين ، من تأديب الفلسـفة وفلسـفة الأدب . فلا عجب إذا أصبح من الأسماء الشائعة التى يعرفها المثقفـون وغير المثقفين فى العـالم العربى . واذكـر أنه دعى مرة إلى القـاهرة ، ونظمت له محاضرة فى قاعة الاحتفالات الكبرى فى جامعتهـا ، فلـم يبـق كرسى واحـد خـال ، ولبث الكثيرون وقوفاً لدى الأبواب . وكانت الكثرة الغالبـة من هؤلاء لا يفقهـون كلمـة مما يقـول ، ولكنهم جاءوا ليشهدوا رجـلا ضئيل الجسـم ، متقـدما فى السـن ، يلبس نظـارة سميكة ، ولا يكاد يُرى منـه إلا راسـه وكتفـاه وراء المنضـدة التى وضعوها له ، ولا يسـمع من صـوته إلا نتف متناثرة لا يجتمع منهـا ـ حتى لمن شـدوا شيئاً من فلسـفته ـ معنى واضح .

هكذا دخلت الفلسـفة الغربية مـرة اخـرى بقضها وقضيضها (مـع انهـا لم تغب قط عن الميـدان) . وكانت هذه المـرة شـديدة الجلبة ، فقد كانت تعـد بحلول لكل مشـكلات العـالم ، والعالم الحـديث بالذات . وتعلق بهـا الشـباب الجامعيون على وجـه الخصوص ، وراحوا يترجمونها إلى مبـادىء لثـورة عربيـة ، كمـا راح النقـاد يترجمونها إلى « نقـد ايديولوجى » ، ولاسيما حين جعل المشايعون للثقافة الإنجليزية الأمريكيـة يروجـون لنقـد إليوت ومن ورائه مدرسـة النقـد الجديد .

لم تسفر هذه الجلبة كلهـا عن شىء ذى بـال ، لا فى مجـال الثورة العربيـة ولا فى مجـال الأدب والنقـد . بل كان التخبط والعجـلة طابع المرحـلة كلهـا ، وظل توجيه الحياة العملية بايدى اناس لا يعنـون كثيراً بامور الفكر ، بل لعلهم يضمرون احتقارها والسخرية منهـا ، كمـا ظـل الكتـاب الذين يضمنون أعلى معـدل من التوزيع لناشريهم هم أولئك الذين دأبت على فرضهم أجهـزة الإعـلام العمـلاقة ، وهؤلاء ظلوا يطبعـون أذواق الناس على الضحالة والفجاجة . ولعل مؤرخى الأدب حين يرصـدون هذه الفترة التى امتدت منذ أواسط الخمسينيات ولم تنجل حتى اليوم ، أن يسجلوا فترات محمـومة من نشـاط طليعى ، قلمـا يسـتطيع أو قلمـا تتـاح لـه الفرصـة أن يضرب بجـذوره بين الجماهير ، وطوفاناً متزايداً من الأدب الرخيص أو ما يسميه بعض النقـاد « ما تحت الأدب » تغـذيه

اجهـزة الإعـلام المتضخمة . ولعل هؤلاء المؤرخين لن ينسـوا الألـوان الكثيرة المركبـة من هذين اللونين الأساسيين ، ولا سيما تلك الأعمـال التافهة التى تتزيّا بزىّ أحـد المذاهـب الغربية فى الفكر أو الفن ، فإذا فتشـت تحت هذا الزى المستعار لم تجـد إلا عيداناً جافة كتلك التى تفـزّع بهـا الطيـور .

واتسعت الفجـوة بين « ثقافة الجماهير » و « ثقافة الخاصة » فى مجـال النقـد على وجـه الخصـوص . وظهـر فى الغرب ـ الذى مازلنـا نولّى وجوهنا شطره ـ مذهب جـديد بعد الماركسـية والوجودية ، وهو البنيوية التى لم يكد شبّابنا يسـمعون بها حتى تلقفوها فى ظمـأ المتلهف إلى كل جـديد . وقبـل أن يستوعبوها أو يحسـنوا فهمهـا أو يزهـدوا فيهـا ، بـل قبـل أن يشـفوا تماماً من الماركسـية والوجودية ، طرقت اسـماعهم كلمـة احـدث وهى « الهرمنيوطيقا » فتداخلـت المصطلحات واختلط الحابل بالنابل ، وسـاء ظن جماهير المتأدبين بل عقـلاء المجددين بهـذه البـدع التى تشـبه الخزعبـلات ، حتى أعلن بعضهم يأسـه من جمـاعة النقـاد . وهكذا لم يزدنا ما حاولنا تعلمـه من الغرب إلا تشويشا . وسرّ ذلك فيما ارى هـو ان الموجـة العاتية اقتلعتنا من اقدامنـا فنحـن فى الخضم غرقى . ولو حرصنا على هويتنا الثقافية لعرفنا اتجـاهنا وملكنا امـورنا .

و لقـد عرانى من هذه الحـال جزع لم يلبث أن فاض على لسـانى ، فدعـانى المشرفون على تحـرير مجـلة « فصـول » القاهرية إلى كتـابة مقـال تفضلوا علىّ بعنوانه « موقف من البنيوية » . وهـو ثالث هـذه المقـالات الأربع . وقـد هالنى العنوان لأنى لم ارد أن افهم « الموقف » على نحو وجودى بل ظلت تدوى فى اذنى هذه الآية الكريمة « وكنا نخوض مـع الخائضين » . ولكنى رايت إثـم السكوت اكبر من إثـم النطـق ، فكان هذا المقـال . وإنى لأذكـر للإخـوة الكرام الكاتبين القارئين كلمـات طيبـة حيوا بهـا هذا المقـال ، واخص الأديب التونسى الأستاذ نور الدين

صمود ، الذى أطـراه فى كتـاب إلى المجـلة إطراء كاد ينسينى جهلى ، لولا أن حملته على مشاركة الكاتب الفاضـل ، وكثيرين غيره ، مشاركتهم إياى فى الهم الذى حدثتك عنـه كثيراً فى هذه الكلمة . ولعل هذه الاستجابة التى تجـاوزت ما كنـت اتوقـع ، هى التى دعتنى إلى ان اضـم هـذا المقـال إلى إخـوته ليستوى منهـا الكتاب الذى بين يديك .



اما رابع هذه المقـالات فهو الذى خصصته لشاعرنا الفقيـد صـلاح عبد الصبور . وكان صلاح اخـاً وصـديقاً ، تتوثق علاقتى بـه احيـاناً وتفتر احياناً ، وظـل دائماً اجـد فيما يكتبـه كثيراً مما اود ان اكتبـه انـا ، ولعـل هذا كان شانه معى ايضـا . فكنت وإياه كما قال ابو تمـام عن صاحبه على بن الجهم :

إن يُكـد مُطـرف الإخـاء فإننـا
نمسـى ونصـبح فى إخـاء تالـد

او يختلـف مـاء الـوداد فمـاؤنا
عـذب تحـدّر من غمـام واحـد

او يفترق نسـبٌ يؤلـف بيننـا
ادب اقمنـاه مقـام الوالـد

سوى أن ما الف بيننـا كان ادباً وهمّاً والمـا . وكنت أرى فيه أصـدق شـعراء عصرنا تصـويراً لهمـوم هذا العصر . وقـد اثمـرت شاعرية صـلاح بين عواصف الإسـاءة وصقيع التجـاهل ، فقـد عـاش حيـاته الشـعرية كلهـا فى تلك الفترة المضطربة التى وصفتها لك آنفـاً ، وكانت القـراءة الكثيرة المسـتقلة هى وسـيلته لفهم عالمـه ، وإخلاصـه لشاعريته هـو الحبل الذى اعتصـم به وسـط مغريات الشـهرة والجـاه . وعنـدما تفرّق أهـل

الأدب شيعا ابى إلا أن يكـون الشـعر شيعته ، فكان له ما اراد ، ومات فنـاء فى محبـوبه .

كنـت اجـد فيـه كثيراً من صـفات شـاعرى الأثـير القـديم : رابندرانات طاغور . وعندما رجـع من الهند رايت سمرة وجهـه قد مازجتها حمرة نحاسـية ، وشعره الغزير وقد فضضه الشيب ، فإذا الشبه واضـح حتى فى الملامح . ولابد ان طاغـور ـ ولم اره إلا فى الصـور ـ كان فى نظـراته ايضـا ذلك السـكون الذكـى الحنـون . كان مـوت صـلاح عبد الصبور فى الحـادية والخمسين فجيعة كبـيرة ، ولكنـه كان انتصـاراً عظيماً ايضـا ، لأنـه استطاع ان يقـول كلمته قبـل أن يمضى .

لا ادرى هل كان يدور بخلد اسـتاذنا احمـد امين وهـو يتحـدث عن تاديب الفلسـفة وفلسـفة الأدب ، كمـا يتحـدث عالـم النبـات عن تطعيم صنف من النبات بصنف آخـر ، أنه سيكون من تلاميـذه او تلاميـذ تلاميذه من لا يجـد لمعاناته ترياقاً إلا فى الفلسـفة ، ومن تستحيل الفلسفة لديه غراماً يزلزل كيـانه ، ومن تتوحـد معاناة الوجـود ومعاناة الفكـر عنده فـلا تكون إلا شـعراً كهذا الشـعر ، الـذى يعتصر اعمـق اعمـاق الإنسـان ؟ لم يكن صـلاح عبد الصـبور بحاجة إلى أن ينفى عن نفسـه التاثر بالماركسـية ، والتاثر بالوجودية ، والتاثر بنيتشة ، والتأثر باليوت ، والتاثر بالمعـرى ، والتاثر بالمتصـوفة ، لكى يدعى الأصـالة . فالأصـالة كانت شعره . وإذا التبس عليك ذلك فحـاول أن تنسب مقطعاً واحـداً من قصيدة له إلى شـاعر قديم أو حديث ، ولن تستطيع .

لقد ترك صلاح عبد الصبور الطريق لآحباً لمن يريدون السـير فيـه ، وإنه لطـريق ممتد بغير حـدود .



وبعـد ، فقد هممت ان اعيد النظـر فى هذه المقـالات قبل ان اجعـل منهـا كتـاباً . ولكنى لم ألبث ان رجعت عن ذلك ، أو قل إن المقـالات

نفسـها لم تطـاوعنى عليه . لقـد كتبت فى فترات متباعـدة وموضوعات متفرقة ، ومن الصعب ان استعيد القراءات او الأفكار التى كانت تحيط بكل مقـال . ومن الصعب كذلك ان اجـردها ـ او اجرد بعضها ـ من تلك الانفجـارات التى كانـت تقتحـم اسـتواء الأسـلوب المنطقى ، دون ان اجردها من طبيعتها . ثم إننى لن استطيع ـ على كل حـال ـ ان الـم اطرافهـا لأجعـل لها عنـوانا طموحاً مثـل « نحـو نظـرية عربيـة فى الفـن » ، فمازال بينهـا وبين هذه الغـاية آماد بعيـدة . فلأقنع اذن بهـذا العنـوان العـام الـذى اخترته . وليكن عـذرى امـام القـارىء إذ أجمـع لـه هـذه المقـالات التى تشـير اكثر مما تشـرح ، وتجمجـم اكثر مما تبين ، انهـا غـاية ما بلغه جهـدى فى هـذا البـاب ، او انى لا املك الصبر ولا آمل فى فسحة من الأجل تكفى لأن ابـدع له نظـرية عربية فى الفـن أو لأن استقرئها من التراث . ثم ماذا ؟ لأكن صريحا : لقـد اخترت فيمـا مضى من عمـرى ان اكـون معلما . ولكنى كنـت اسـوأ المعلمين . وكثيراً ما قلت لتلاميذى : لا تحسـبوا انى جئت لأعلمكم شيئا ما : فليس لى إلا غاية واحـدة وهى أن انسيكم ما تعلمتموه . وما اظـن ان هذا الكاتب خير من ذاك المعلم . وما دامت هذه غـايته فيجب الا تطلب منـه ان يملأ معدتك بطعـام دسـم ، بـل أن يسـاعدك على إفراغهـا من فضـلات ضـارة (ومعذرة للتشبيه) . وقـد تجـد ذلك مقلقـا بعض الشىء ، ولكنك توافقنى ولا شـك على انه ضرورى . وقد سبقتك إليـه على كل حـال :

لا اذود الطـير عن شـجر   قـد بلـوتُ المـرّ من ثمـرهْ

المؤثرات الفلسفية والكلامية

فى النقد العربى والبلاغة العربية

ساحاول فى هذا المقال أن اوضح بعض المعالم البارزة فى الفكر النقدى والبلاغى عند العرب ، مما لا يمكن فهمه حق الفهم الا بالرجوع الى مسائل علم الكلام وكتب الفلسفة اليونانية التى ترجمت الى العربية ثم تناولها فلاسفة العرب بالتلخيص ، مازجين التلخيص بالتفسير فى معظم الاحيان ، بحيث أصبحت جزءا من نسيج الثقافة العربية لا يمكن فصله عن سائر الأجزاء ٠

هناك سمات للتاثير الفلسفى والكلامى لا يخطئها الناظر فى كتب البلاغة المدرسية على وجه الخصوص ٠ فالتعريف والحد والقسمة المنطقية منهج ملتزم فى جميع الابواب ، وهذا حظ مشترك بينها وبين سائر العلوم فى ذلك العصر اذ كان المنطق الصورى هو الاداة الوحيدة المعروفة لضبط مسائل العلم ٠ ولكن الأمر لا يقتصر على التزام المنطق باعتباره منهجا ، بل ان البلاغة استعارت الكثير من مباحثه ، ولم يكن أمامها غير ذلك مادام المنطق الصورى الأرسطى ، فى اصل بنائه ، مستمدا من اللغة ٠ وهكذا أقيم علم المعانى على مبحث القضايا ، واقيم علم البيان على مبحث دلالة المفردات ، بل ان كتب البلاغة استعارت مبحث الدلالة بحذافيره من كتب المنطق ٠ والى جانب هذا التاثير المنطقى الذى يتغلغل فى كتب البلاغة منهجا وبناء واسلوبا نجد مباحث أخذت كما هى من علم الكلام ، مثل مبحث الصدق والكذب ، او جعلت تطبيقا مباشرا لبعض مبادئه ، مثل مبحث المجاز العقلى ، كما نجد تاثيرا واضحا لمباحث علم النفس (كما عرفه القدماء) فى كلام البلاغيين عن « الجامع » فى باب الفصل والوصل وباب التشبيه ٠

هذه اشارات موجزة الى بعض جوانب التاثير الفلسفى والكلامى فى البلاغة العربية ، مما لا يحتاج اثباته إلى أكثر من مراجعة النصوص ،

وان كان التشريح العلمى للبلاغة العربيـة يتطلب البحـث فى تفصيلاته واتجاهاته وآثاره · وعسى ان يقيض اللـه لتاريخ البلاغـة العربيـة من يقـوم بذلك ·

أما محاولتنا هذه فستدور حـول موضـوع واحد ، نـراه موضوعا جوهريا فى فلسفة الفن ، ان لم يكن هـو اسـاس هذه الفلسـفة · وهـل ثمـة موضـوع شغل الفلاسفة والنقـاد اكثر مما شغلهم موضـوع « الشـكل والمحتـوى » فى الفن على وجـه العموم ، والأدب على وجـه الخصوص ؟ اننـا حين ندرس هذه القضية فى البلاغة العربيـة والنقد العربى لنطمـع ان نطل من خـلال هذا الموضـوع على الفلسفة الفنية فى الثقافة العربية ، وعلى طبيعة الفن العربى نفسـه ، وان نصفهما فى لغـة عالمية تبرز الموقف العربى من هذه المشكلة · وهى مشكلة فلسفية ولابد ، مهمـا اختلف النقـاد والبلاغيـون فى درجـة وعيهم بهـا ·

ولابد ـ كذلك ـ من التمييز بين الفلسـفة وعلم الكلام ، إذ كان لكل منهمـا منهجـه الخاص فى طرح المشكلات وبحثهـا ،ـ وإن تشـابها فى موضـوع البحث وهو الوجـود بمختلف اشكاله ، واسلوب البحث وهو النظر العقلى بمعناه العـام ، وكان كلاهما مطالبا بان يقـدم فلسـفة فنية مناسبة لطبيعة المشـكلات التى طرحها وطريقته فى بحثهـا ·

اما علم الكلام فقد نشـا مناظرة لأصحاب الديانات التى احتـك بهـا المسـلمون ، وجـدالا بين فـرق المسـلمين انفسهم · فهو ـ ككل فلسـفة دينيـة ـ يقـدم فكرة الالوهية ثم يحـدد مفهومها ليفسر الوجـود وأعمـال البشر طبقا لهذا المفهـوم · وبما ان الاسـلام يقـوم على أصلين عظيمين وهمـا القرآن والسـنة فقد كان منهج المتكلمين مزيجا من النظـر العقلى وتفسير النصوص · ونصوص القرآن والسـنة صريحة فى التنزيه المطـلق ، ومن ثم اعتمـد المتكلمون هذا الاصـل فى الرد على المشبهة الذين تمسـكوا بحرفية بعض النصوص مثل « ولتصنع على عينى » ، « يد اللـه فـوق أيديهم » ، « ويبقى وجـه ربك » · على اننـا لا نلبث أن نجـدهم منهمكين

فى قضـية كادت تحجب كل ما عداها ، اذ أصبحت مقياسا للحكم بالآيمـان والكفـر عند فريقتين من المسلمين ، وهى قضية « خلق القـرآن » ، التى اضحـت ، بفضـل انحيـاز الـدولة الى احـد طرفيهـا « محنـة خلـق القـرآن » .

ان استقصاء البحث فى هذه القضية ، وما عسـاه يكون كامنـا خلفهـا من دوافع سياسية أو غيرها ، امـر خارج عن غرضنا الآن . وانمـا نحـاول ان ننظـر ان كانت قد أسهمت فى تشكيل نظرية فنية . ويقتضينا النظـر فى ذلك ان نعرف مكانهـا من الفكر الدينى . واول ما يستوقف نظـرنا فى هذا المجـال هو اسم « الكلام » نفسـه ، فقـد ذكر ابن خلدون سببين محتملين لهذه التسمية : أولهما انه علم لا تعلق له بالعمل - كالفقـه - وانمـا هو « كلام » محض ، وثانيهما انه نشـأ من تنازعهم فى اثبـات « الكلام النفسى » (١) . وقضية الكلام النفسى هى قضية خلق القـرآن بغير اختـلاف . واذن فقـد كانت هذه القضية ، من أول الامـر ، هى لـب الفلسـفة الدينيـة الاسـلامية . والاحتمـال الأول الـذى ذكـره ابن خلدون لا يخـرج عن هذه الفكرة أيضـا ، لان خلوص علم الكلام لبحث العقيدة الدينية دون الاعمال الظـاهرة مبنى على ان العقيدة ، ومستقرها النفس ، تسبق الشعائر . وقد استدل بعض أئمة المتكلمين على الكلام النفسى بقـول الرسول صلى الله عليه وسلم : « النـدم توبـة » (٢) . فكان علـم الكلام مرجعـه فى النهـاية ، وعلى الاحتمـالين اللذين ذكرهمـا ابن خلدون ، الى المعنى الحرفى للفظـة « الكلام » . ومن ثـم نتوقـع أن يرتكز على نظرية فى اللغة ، ومن حيث منهجـه أن يقـرن النظر العقـلى بتفسـير النصـوص .

والواقع ان تسمية « الكلام النفسى » دالة على هذه النظرية . ولـكن شرحها - من حيث هى نظـرية لغـوية - يقتضى البـدء ببيـان أصـولها الاعتقـادية .

لقد سبق القول ان علم الكلام ، ككل فلسفة دينية ، يقدم فكرة الالوهية ثم يبنى عليها تصورا للوجود . ومعنى ذلك ان وجود الله معلوم عندهم بالضرورة ، وانما يكون البحث فى صفاته ، والبحث فى صفات الله كالعلم والقدرة هو البحث فى علاقته بالكون والانسان . واذا كانت فكرة الالوهية فى مختلف صورها تنزع دائما نحو المطلق — اى القدرة المطلقة التى لا يمتنع دونها شىء والعلم المطلق الذى لا يخفى عليه شىء الخ — فستبقى المشكلة الاساسية فى كل فلسفة دينية هى تصور الرابطة بين هذا المطلق وبين الكون الحادث المتغير ، بما فيه الانسان .

وبما ان الاسلام جاء بتنزيه الله عن الشريك والوالد والولد ، واكد ان الرسول بشر يوحى اليه ، فقد اصبح كلامه الموحى الى رسوله هو الرابطة الدائمة بين وجوده المطلق وبين العالم المتغير الفانى . فكيف يمكن اذن أن نتصور كلام الله ؟ هل نتصوره مخلوقا كسائر مخلوقات الله التى تقيد بزمان ومكان ويجوز عليها التغير والاختلاف واذن فلا تكون ثمة صلة بيننا وبين المطلق ، أم نتصوره قديما كالذات الالهية واذن يلزمنا القول بالتشبيه وان كلام الله مؤلف من اصوات وحروف ككلام البشر ، أو القول بالتجسيد وان القديم (المطلق) يمكن أن يحل فى المحدث (الجزئى) ويختلط به ، وهذه مقولة لا تختلف كثيرا عن دعوى التبعض أو الحلول ؟

كانت نظرية « الكلام النفسى » هى الحل الذى قدمه الاشاعرة لهذه المشكلة . ويلخصها الباقلانى بقوله :

« ان الكلام الحقيقى هو المعنى الموجود فى النفس ، لكن جعل عليه امارات تدل عليه ، فتارة يكون قولا بلسان على حكم أهل ذلك اللسان وما اصطلحوا عليه وجرى عرفهم به وجعل لغة لهم ، وقد بين تعالى ذلك بقوله : (وما ارسلنا من رسولٍ الا بلسان قومه ليبين لهم ١٤ — ٤) فأخبر تعالى انه أرسل موسى عليه السلام الى بنى اسرائيل بلسان عبرانى ، فافهم كلام الله القديم القائم بالنفس بالعبرانية ، وبعث عيسى

عليه السلام بلسان سريانى ، فافهم كلام الله القديم بلسانهم ، وبعث نبينا صلى الله عليه وسلم بلسان العرب ، فافهم قومه كلام الله القديم القائم بالنفس بكلامهم ، فلغة العرب غير لغة العبرانية ولغة السريانية وغيرهما ، لكن الكلام القديم القائم بالنفس شىء واحد لا يختلف ولا يتغير . وقد يدل على الكلام القائم بالنفس الخطوط المصطلح عليها بين اهل كل خط ، فيقوم الخط فى الدلالة مقام النطق باللسان ... ..

« فصح ان الكلام الحقيقى هو المعنى القائم بالنفس دون غيره ، وانما الغير دليل عليه بحكم التواضع والاصطلاح ، ويجوز أن يسمى كلاما اذ هو دليل على الكلام ، لا انه نفس الكلام الحقيقى »(٣) .

ويستدل الباقلانى على ذلك بادلة من القرآن والسنة ، كقوله تعالى فى قصة زكريا عليه السلام : « آيتك الا تكلم الناس ثلاثة أيام الا رمزا » (٣ ـ ٤١) وقول الرسول صلى الله عليه وسلم : « يا معشر من آمن بلسانه ولم يدخل الايمان قلبه » ، ومن الشعر بقول الاخطل :

ان الكلام لفى الفؤاد وانما
جعل اللسان على الفؤاد دليلا

ومن الواقع بحال الاصم الابكم الذى يفهمنا كلامه القائم بنفسه ونفهمه كلامنا القائم بأنفسنا بالاشارة دون نطق اللسان .

ولقد كان من الممكن ـ عقلا ـ ان يبنى على هذه النظرية علم جديد يسمى « علم الرموز » اعتمادا على ورود الكلمة فى القرآن الكريم فى قصة نبى الله زكريا ، قبل ان تسمع دعوة دى سوسير الى « السيميولوجية » بزمن طويل ، ولاسيما ان الكلام على الرموز او العلاقات قد عرف لدى الطبقة الثانية من المعتزلة كما نرى فى حديث الجاحظ فى « باب البيان » (٤) ، وقد نقل الاشعرى عن « جماعة من اهل النظر » ان كلام الانسان ليس بحروف (٥) . ولعل بحثا اعمق فى هذه النقطة ان يكشف

عن جـديد ، اما الآن فالذى يبدو لنـا ان المتكلمين ظلوا يدورون حـول الكلام المسموع والمقروء ، وإن لم يكن يشغلهم إلا القرآن ، ومعنى كـونه « كلام الله » ، أو بعبـارة أخرى : اذا قرأ قارىء « القرآن » ، أوسمعه من قارىء ، فهل ما يقرؤه القارىء أو يسمعه السامع هـو « كلام الله » ؟

ينقل الاشعرى أقـوالا كثـيرة للمتكلمين السـابقين فى هذه المسـألة ، تتفاوت بين القول باننا لا نسمع كلام اللـه الا بمعنى اننـا نفهمه ، وانما نسمعه متلوا أو نسمع تلاوته ، وبين ان كلام الله سبحانه يسمع لانه صوت ، وكلام البشر لا يسمع لانه ليس بصـوت ، الا على معنى ان دلائله التى هى اصـوات مقطعة تسـمع ، وهذا القـول الأخير هو قول النظـام (٦) . وهـو قول غريب ، ولعل فيه اشارة الى حديث ابن مسعود : اذا تكلم الله بالوحى سمع أهل السموات صلصلة كصلصلة السلسلة على الصفوان (٧) .

اما الباقلانى فيقول ان كلام الله « مسموع بالآذان وان كان مخالفـا لسائر اللغات ، وجميع الاصوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » (٨) . ويردف ذلك بقوله بعد بضعة أسطر : « انـه لا يجـوز أن يحكى كـلام اللـه عز وجل ولا أن يلفظ به ، لان حكاية الشىء مثله وما يقـاربه ، وكلام اللـه تعالى لا مثل له من كلام البشر ، ولا يجـوز أن يلفظ به يتكلم الخلق لان ذلك يوجب كـون كلام اللـه تعالى قائما بذاتين قديم ومحـدث ، وذلك خـلاف الاجمـاع والمعقـول » .

ثم يعود فيقول فى تفسير قوله تعالى : « انما امـرت أن أعبد رب هذه البـلدة الذى حرمها وله كل شىء وامرت أن أكـون من المسلمين ، وأن أتلو القرآن » (٢٧ – ٩١ و ٩٢) : « فالمعبـود غير العبـادة التى هى فعل الرسـول ، فكذلك التـلاوة غير المتلو ، لان التـلاوة فعل الرسول وهو المأمور بهـا ، والمتلو كلامه القـديم ، ولم يأمـره ان يأتى بكلامـه القـديم ، لان ذلك لا يتصـور الامـر به ولا يدخـل تحت قدرة مخلوق ، انما امر بتلاوة كلامه ، كما امر بعبادته ، وعبادته غيره ، فكذلك تلاوة كلامه غير كلامه » (٩) .

وبعض هذا الكلام بديهى لا يرتاب فيه انسان . فقارىء القرآن يؤديه على قدر علمه وفهمه ، وسامعه يعيه على قدر علمه وفهمه . ولكن جمهور المسلمين يؤمنون انهم يقرءون كلام الله حقيقة لا مجازا ، ويسمعون كلام الله حقيقة لا مجازا . فالفرق بين التلاوة والمتلو - وهى تفرقة أخذها الباقلانى عن بعض المتكلمين السابقين - لا يبلغ عندهم حد المغايرة ، ولا يمكن - عقلا - ان يبلغها ، والمسلم العادى يتوق بفطرته الى ما يقربه من الله ، وربما قنع بالشىء القليل من ذلك ، ولكنه يحرص على هذا الشىء القليل ، ولا يحب ان يكتسح فى كلمة المغايرة .

لابد اذن من الجمع بين القديم والمحدث ، بين المطلق والمحدود . والحل الذى نستظهره من كلام الباقلانى ، وان لم نقع على نص صريح فيه ، هو ان القرآن قديم ومخلوق فى الوقت نفسه ، قديم من حيث هو « كلام نفسى » ، عبرت عنه الكتب السماوية المتعاقبة ، وان لم تستوعبه جميعه لأنه غير متناه (قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا) . (١٨ - ١٠٩) ، ومخلوق من حيث العبارة التى جاءت بلغة العرب وعلى طريقتهم فى النظم . وقد أوضح الباقلانى هذا المعنى بجلاء تام وان لم يتورط كما تورط المعتزلة من قبله فى استعمال عبارة « خلق القرآن » ، وذلك فى قوله :

« ويجب أن يعلم ان كلام الله تعالى منزل على قلب النبى صلى الله عليه وسلم نزول اعلام وافهام ، لا نزول حركة وانتقال . والدليل على ذلك قوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين . نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين (٢٦ - ١٩٢ الى ١٩٥) .. والمنزل على الوجه الذى بيناه من كونه نزول اعلام وافهام لا نزول حركة وانتقال كلام الله تعالى القديم الأزلى القائم بذاته ، لقوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين ٢٦ - ١٩٢) والمنزل عليه قلب النبى صلى الله عليه وسلم لقوله تعالى : (على قلبك لتكون من المنذرين ٢٦ - ١٩٤) والمنزل به هو اللغة العربية التى تلا بها جبريل ، ونحن نتلو

بهـا الى يوم القيامة ، لقـوله تعـالى (بلسـان عربى مبين ٢٦ ـ ١٩٥ ؛ والنازل على الحقيقة المنتقـل من قطـر الى قطـر ، قـول جبريل عليـه السـلام • » (١٠) •

ولعله اراد ان يمهـد لهذا المعنى حين قال فى موضـع سـابق :

« ويجب ان يعـلم ان كلام اللـه تعـالى مكتـوب فى المصاحف على الحقيقة كما قال (انه لقرآن كريم • فى كتاب مكنون ٥٦ ـ ٧٧ و ٧٨) وهو فى مصاحفنا مكتوب على الوجه الذى هو مكتوب فى اللوح المحفوظ ، كما قال تعالى : (بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ ٨٥ ـ ٢١ و ٢٢) • » ثم يردف ذلك بقوله « لكن نحن نعلم وكل عاقل ان كلام الله الـذى هـو مكتوب فى اللوح المحفوظ [هو القرآن المكتـوب فى مصاحفنا] (١٠) شىء واحـد لا يختلف ولا يتغير ، وان اللـوح غـير أوراق مصاحفنا ، وان الخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا ، وان القلم الذى كتب فى اللوح غير اقلامنا • وكذلك كل ما اختلف وغاير غيره واختص بمكان دون مكان وزمان دون زمان فهـو مخلوق مربـوب ، وكل ما هـو على صـفة واحدة لا يختلف ولا يتغير ، ولا يجـوز عليه شىء من صفات الخلق ، فكذلك هو كلام الله تعالى القديم وجميع صفات ذاته » (١١) •

فمع ان بداية هذه الفقرة توهم خـلاف نظريته فى الكلام النفسى ، فانه فى الواقع يمهد لهذه النظرية حين ينبه الى أن اللوح المحفوظ غـير أوراق مصاحفنا والخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا والقلم الذى كتب فى اللوح غـير أقلامنـا • ثـم يعمم فيضـع حـدا فاصـلا بين المخلوق المحدود بالزمان وبين القديم الذى لا يختلف ولا يتغير •

ويمهد للنظرية نفسـها ـ بطريقـة اخـرى ـ حـين يتحـدث عن السـماع فيقـول :

« ويجب أن يعلم ان كلام الله تعالى مسموع لنـا على الحقيقة لكن بواسطة وهو القارىء • دليل ذلك قوله تعالى : (وان احـد من المشركين

استجارك فاجره حتى يسمع كلام الله ٩ ـ ٦) . واعلم ان المسموع هو كلام الله القديم ، صفة لله تعالى قديمة موجودة لا بوجود السامع لها ، وانما الموجود بعد ان لم يكن هو سمع السامع وفهم الفاهم لكلام الله تعالى ، يحدث الله تعالى له سمعا اذا اراد أن يسمعه كلامه ، وفهما اذا اراد أن يفهمه كلامه ، لا ان المسموع لم يكن ثم كان عند السمع والفهم . وهذا كما ان الله موجود قديم بوجود قديم ، واذا خلق رجلا او امراة لعبادته وسهل له العبادة التى لم تكن ثم كانت فانه يصير عابدا لله تعالى ، الذى هو موجود قديم دائم قبل العبادة وبعدها ، وانما الذى لم يكن ثم كان هو العابد والعبادة فافهم الحق وحدوده » (١٢) .

فالذى يبدو من هذه لفقرة ـ للوهلة الاولى ـ انها مناقضة لقوله فيما سبق ان كلام الله « مسموع بالآذان وان كان مخالفا لسائر اللغات ، وجميع الاصوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » . اذ كيف يكون كلام الله تعالى « مسموعا لنا على الحقيقة » مع انه ليس من جنس المسموعات ؟ ولكننا ، بشىء من التامل ، نلاحظ أن قوله « مسموع لنا على الحقيقة » مساو تماما لقوله « مسموع بالآذان » . وانما نتوهم ان بين العبارتين تناقضا اذا ظننا ان استدراكه بقوله « لكن بواسطة وهو القارىء » تعنى ان كلام الله الذى نسمعه « على الحقيقة » هو الأصوات والحروف . وهو لم يتعرض لهذا المعنى باثبات أو نفى ، فوجب ان تفهم هذه العبارة فى ضوء العبارة السابقة ، فيكون كلام الله المسموع (بواسطة القارىء) هو كلام الله القديم ، « المخالف لسائر اللغات وجميع الأصوات » ، يسمعه السامع ويفهمه بسمع وفهم يخلقهما الله فيه ، ومثل هذا السمع وهذا الفهم يسهل تصورهما على ضوء نظرية الخلق المتجدد التى قال بها الاشاعرة . على خلاف ما قال به المعتزلة من تولد بعض الاحداث عن بعض .

على ان هذا النص الاخير يكشف لنا جانبا مهما من نظرية « الكلام النفسى » . فهذه النظرية لم تقتصر على الجمع بين رأى المعتزلة ورأى

اهـل السـنة فى خلق القرآن ، بان جعلت القرآن قديما ومخلوقا فى الوقت نفسـه ، قديمًا من حيث حقيقته ، ومخلوقا من حيث ظاهره المنطـوق أو المكتوب ، والمحدد فى الزمان والمكان ، ولكنهـا اعترفت كذلك بالكشف الصوفى حين اقرت بأن كلام الله القديم يمكن أن يسمع ويفهم سمعا وفهمـا حقيقيين ، اذا خلق الله فى الانسـان القـدرة على سماعه وفهمه . ومن ثم امكن ان تتعايش هذه المناهج الفكرية الثلاثة فى الاسـلام دون ان تقـع بينهـا صراعات دموية عنيفة كالتى عرفت فى تاريخ المسيحية ، وانمـا كان محـور الصراع فى الاسـلام دائما هـو الامامة ، اى السلطة السياسية .

- ٢ -

كتاب الباقلانى « اعجـاز القرآن » لا يعـد كتابا فى علم الكـلام ، وان كان الباقلانى متكلما ، وكانت قضية الاعجـاز من القضـايا التى شغل بها علماء الكلام . والقـول بانها « من القضايا التى شـغل بهـا علمـاء الكلام » لا يعنى انهـا من القضايا الكلامية الأصيلة ، لان هذه ، كمـا سبق القـول ، انما تدور حـول تحـديد مفهـوم الالوهية وتفسير الوجـود طبقا لهذا المفهـوم . لهذا نجـد طريقة المتكلمين ، كالخطـابى والرمانى ، فى معالجة موضـوع الاعجـاز ، تختلف عن الطريقة المألوفة فى كتب الكلام ، طريقة المناظـرة التى تتلخص فى تقرير الاعتقـادات وعرض حجج الخصـوم ثم نقـدها ، على نحو ما نجـد لدى الباقلانى نفسـه فى « التمهيد » و « الانصـاف » . وهذا فرق لا ينبغى اغفاله كلما لوحـظ الفـرق بين « المدرسة الكلامية » و « المدرسـة الادبية » فى درس البلاغة .

والحق انه اذا كانت قضية « خلق القرآن » قضية كلامية صرفا ، فمن العسير ان نتصور قضية « اعجـاز القـرآن » على النحو نفسـه . لقـد سيقت حجج كلامية فى الرد على القائلين بالصرفة ، ولكن بعـد ان قرر اكثر المتكلمين - وبينهم من ذكرنا - ان الاعجـاز صفة ذاتية فى القرآن نفسـه ، موجـودة حتى فى أقصر سورة ، لم يبق الا انهـا راجعـة الى بلاغته ، ولا مدرك للبلاغة - عند المتكلمين كما عند غيرهم - الا الذوق . وهذا ما يقرره الباقلانى - على الخصـوص - فى مواضع كثيرة من « اعجاز

القـرآن » . فهـو لا يفتـا يكـرر ان الناس يتفاوتون فى معرفة وجـه اعجـازه بحسب تمكنهم من لسـان العرب وتضلعهم من اساليب البلغاء . بل ان الكتاب مبنى بامره على عرض النصوص ونقدها والموازنة بينها . ولا يتعرض الباقلانى فى كتابه هذا للقضية الكلامية الا فى موضعين اثنـين فى أول الكتاب وآخـره (١٢) ، مصرحا فى الموضعين بان التحـدى انمـا كان بنظـم القرآن لا بالكلام القديم . وكلامه فى الموضعين شديد الاختصار ، وهو يختم الأخير منهمـا بقوله : « ولم يجب أن نفسر ونذكـر موجـب هذا المذهب الذى حكيناه وما يتصل به لانه خارج عن غرض كتابنا الآن . » وهذه العبارة كافية وحدها فى الدلالة على انه اصطنع فى كتابه « اعجـاز القـرآن » ـ واعيا وعامدا ـ منهجا مغايرا لمنهجه فى كتبه الكلامية .

ولكن هذا لا يعنى ان الباقلانى تخلى عن نظـرية « الكلام النفسى » عندما شرع فى بحث اعجـاز القرآن . بل ان العكس هو الصحيح . فمادام منهجه فى هذا الكتاب قائما على اثبات الاعجـاز من خـلال المقارنة بين القرآن وبين أصناف الكلام البليغ التى عرفهـا العرب ، فمن الطبيعى أن يعتمـد هذه النظـرية التى تصلح للتطبيق على كلام البشر كمـا تصـلح للتطبيق على الكلام الموحى به من الله . (بل ان لقائل أن يقـول ان نظرية « الكلام النفسى » ذاتهـا لم تسـلم من شائبة التشبيه ، ولكن هذه نقطـة فرعية لا تعنينا الآن .) ومن الطبيعى أن يظهر البون الشـاسع بين كلام الله فى القـرآن ، المعبر عن القـديم ، وكلام البشر المعبر عن نفوسـهم الفانية ، وان يظهر هذا البون مطـردا فى كل شىء : فى كلمـة كلمة من آياته ، وفى آية آية من سـوره ، وفى كل قصـة أو معنى أو غرض مما تصرف فيـه القرآن . ويلاحظ ان الباقلانى ينظر الى الكلمة فى سـياق الجملة ، والى الجملة فى سـياق الآية ، والى الآية فى سـياق القصـة ، والى القصـة فى سياق السورة . وواضح من ذلك ان ادراكه لوحـدة الكلام المنظـوم يتطابق مع قوله ان النظـم ليس الا عبارة عن « الكلام النفسى » الذى هو سريرة صاحبه ، تستمد وحدتهـا من وحـدة وجوده . ففضيلة

النظـم هى الابانة ، واذا كان القـرآن قـد تحـدى العـرب بنظمـه ، لا بالكلام النفسى الذى هو عبـارة عنه ، فلا سبيل الى التحـدث عن هـذا الكلام النفسى عند القـول فى الإعجـاز ، بل لا سبيل الى التحدث عنـه اطلاقا ، ولكن المبـدأ يظل قائما ، وهـو « ان الكلام موضـوع للابانة عن الاغراض التى فى النفـوس » (١٤) . فلـن يستقيم النظـم لشاعر أو كاتب الا بأصلين : ان يكون باعثه « كلاما نفسـيا » ، أو بتعبيرنا الحـديث ، ان يكون صـادرا عن تجربة ، وان تطابق العبارة المعنى ، بلا فضـول ولا تقصير .

وعلى هذين الاصلين يبنى الباقلانى نقـده للشعر . فهو يستحسن من الشعر ما عبر عن حـال صاحبه ، كشعر المتنبى وابن المعتز وأبى فراس فى الفخـر ، وشعر ابى نواس فى المجـون ، وشعر ذى الرمـة فى وصف الصحراء « والشىء اذا صـدر من أهله وبدا من اصله وانتسـب الى ذويه سـلم فى نفسـه وبانت فخامته وشـوهد أثر الاستحقاق فيه ، واذا صدر من متكلف وبدا من متصنع بـان أثر الغـرابة عليـه وظهـرت مخـايل الاستيحاش فيـه . » (١٥) .

ومدار الصنعة على دقة التعبير عما فى النفس . ويسترعى النظر ، فى هذا المعنى ، تشبيه الباقلانى عمل الشاعر بعمـل المصـور ، وهـو تشـبيه يقـع صحيحا فى ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر ، الا ان بين كلام ارسـطو فى « الشـعر » وكلام الباقلانى فرقـا يأتى تفصيله بعـد قليل . يقول الباقلانى : « وشبهوا الخط والنطـق بالتصـوير . وقـد اجمعوا ان من أحـذق المصورين من صـور لك الباكى المتضاحك والباكى الحـزين والضاحك المستبشر ، وكما انه يحتـاج الى لطف يد فى تصـوير هذه الأمثـلة فكذلك يحتـاج الى لطـف فى اللسـان والطبـع فى تصـوير ما فى النفس للغير . » (١٦) .

واذا كان مدار الصنعة على « تصـوير ما فى النفس » ، لـزم ان

تختلف طرائق الشعراء باختلاف طبائعهم . « ألا ترى ان منهم من يجود فى المدح دون الهجو ، ومنهم من يجود فى الهجو وحده ، ومنهم من يجود فى المدح و السخف ، ومنهم من يجود فى الأوصاف ، والعالم لا يشذ عنه مراتب هؤلاء ولا يذهب عليه أقدارهم » (١٧) . اما فنون القول من شعر وخطب ورسائل ، واساليب البديع من تشبيه واستعارة وسجع ومقابلة وغيرها فيمكن اكتسابه حتى لا تخفى مواضعه على من يرومه (١٨) .

ويتحدث الباقلانى فى مواضع كثيرة من « الاعجاز » عن تلاؤم النظم ، وحسن الانتقال من غرض الى غرض . وربما مال القارىء الى الظن بان « التلاؤم » الذى يتحدث عنه لا يتجاوز الصياغة او الالفاظ ، ولكن النصوص السابقة — ويمكن ان يجد القارىء نصوصا كثيرة فى معناها — تدل على تصور واضح لما نسميه اليوم « الوحدة الفنية » ، الا انها وحدة مصدرها الشعور أو « الكلام النفسى » ، ولذلك فهى لا تأبه كثيرا لاختلاف الاغراض ، بل انها لا تعطى « شكل » القصيدة اهتماما كثيرا ، فهى تسرى فى كل ما قاله الشاعر ، وتشمل موضوعاته واغراضه كما تشمل طريقته فى الصياغة .

واذا كان الباقلانى قد اكتفى فى بيان هذه الفكرة باللمحات المتناثرة ، اذ كان يثنى عنان قلمه دائما كلما أخذ فى شىء من نقد الشعر ، ليعود الى موضوعه الأصلى وهو « اعجاز القرآن » ، فى حديث يفيض عاطفة ، ولذلك تعوزه الموضوعية العلمية التى نتطلبها الآن — فان ذلك لا ينبغى أن يمنعنا من أن ننسب اليه نظرية فى « الوحدة النفسية » نضعها بازاء نظرية ارسطو فى الوحدة الفنية ، لا نريد بذلك نوعا من الموازنة بين الرجلين ولا بين الامتين ، ولكننا كما قدمنا فى صدر هذا المقال نحاول أن نستوضح — من خلال المقارنة — مفهوم العرب عن الشعر والفن عموما ، أو جانبا من هذا المفهوم على الاقل ، وان نصوغ هذا المفهوم فى لغة عالمية .

فالوحدة الفنية لدى الباقلانى مصدرها الشعور . واذا كان الباقلانى قد أقـام تصوره للفن على أساس من فلسفته الدينية فانـه لم يكن بعيـدا عن التصـور العربى الأصيل للفن والروح . ان الفن عند العربى لا يتنزل من آلهة يعلمنه الشعر والموسيقى ولكنه ينبع من اعمـاقه، من قرينـه الجنى الذى تخيله على نحـو ما تخيل الأعشى شيطانه ، بدويا يعيش فى خيمـة فى قلب الصحراء . اما الله الخالق فواحـد متعال ، لم ينحـرف العـرب عن عبـادته منذ ابيهم إبراهيم الا حين فتنوا بأصنام جاءوا بها من خارج ارضهم (كالأصنام الكثيرة التى جاءوا بها فى عصرنا هذا) وحسـبوها تقربهم الى الله زلفى . وبقيت عاطفتهم الدينية لمحـا من وراء الغيب فلم تقيد بأسرار ، ولم تخضع لكنيسة ، انما هى حدس ينبع من الوجدان ، لا نظام فلسفى يرتكز الى منطق .

ذلك بان عالم الشعور كالبحر مائج لا يستقر ، او كالصحراء تبـدو متشابهة المعالم بيد أنهـا تتلون كما تلـون فى اثوابهـا الغـول . ولعـل العربى ، لهذا السبب ، لـم يستطع (الى اليـوم) أن ينظـم الملاحـم الطـويلة ، فكيف له بامسـاك هذا الشعور وتثبيته فى موضـوع واحد ؟ وحين نظم الشعر القصصى لم يقـدم شعرا ولكنه قـدم تاريخا جافا باردا . فشـعوره الفياض لم يمنعه من التعامل مع الواقع بذكاء ومهارة ، ولكنـه جعـله حكيما حين جعل اليونانى فكره المنظم فيلسوفا ، وجعل شعره غنـاء كله حين استأثرت المحاكاة بمعظم الشعر اليونانى . ولا بأس بأن نشـير هنـا الى انه اشتق اسـم « الشعر » من الشعور ، على حين اشتق اليونان اسـم الشعر عندهم من « الصنعة » .

قد يبدو فى هذه الفروق نوع من التعميم الخطـر ، ولعل عالم اليوم ، الذى تذوب فيه الفروق ، ياباها . ولكننا لا نزعم انهـا فـروق ابدية ، ولا نريد أن نتورط ـ كما تورطت اجيـال سابقة ـ فندعى الفضيلة لفـريق دون فريق ، ولكننا نحـاول ان نتلمس فى شتى مظاهر الحضارة العربيـة ما هو منهـا بمنزلة القيم الثابتـة ، فاذا صح الاستنتاج لم يكن فيـه ما يصد

التطـور ، أو يعـوق حركة التاريخ ، ولكنه يغـدو دليلا للعمل ، وارتيادا لآفـاق المسـتقبل .

وقـد مـرت بك كلمـة الباقلانى فى مقـارنة عمـل الشـاعر بعمـل المصور . ولا ندرى هل نظر فيهـا الى كلمة أرسـطو ؟ لقـد تعرض ارسطو لتشبيه عمل الشاعر بعمل المصور فى ثلاثة مواضـع من كتاب « الشـعر » (الفصـول : ٤ ، ١٥ ، ٢٥) ، ولم يشر فى موضـع واحـد منهـا الى « تصـوير ما فى النفس » ، وانمـا حديثه كله عن « المحاكاة » . صحيح ان المحاكاة عند ارسطو ليست نقـلا حرفيا عن الواقع ، فالشاعر والمصور كلاهما لا يلتزمان بمحاكاة الاشياء كما كانت او تكون ، بل إنهما يصح ان يحاكياها كما تقال وتظن ، أو كما ينبغى ان تكون . ولكن البـون لا يزال بعيدا بين « تصـوير ما فى النفس » و « محاكاة الأشياء » .

لهذا فالوحدة الفنية عند ارسطو تقـوم على الحقيقة الموضوعية . والحقيقة الموضوعية للاشـياء ـ طبقـا لفلسـفته ـ تكمن فى عللها الاربعة : المـادية والصورية والفاعلة والغائية . اما اهم هذه العـلل الأربع ، تلك التى تقـوم بهـا مـاهية الشىء ، فهى العـلة الصـورية . ولذلك فـان الوحـدة الفنية (أو « الكل » عنـد أرسـطو ، وهـو اصـل ما يسـميه المعاصرون « الوحدة العضوية ») اساسـها صـورى ، لا يبعـد ـ فى جوهره ـ عن صياغة قياس منطقى . والمنطق الصورى ـ بدوره ـ هـو التصـور الذهنى للعلل الصـورية القائمة فى الطبيعة . واذا كان القياس المنطقى مؤلفا من حد اصغر وحد اوسـط ونتيجـة ، فكذلك « الـكل » هو « ما له مبدأ ووسـط ونهـاية . والمبدأ هـو ما لا يكون بعـده شىء آخـر بالضرورة ،ولكن شيئا آخـر يكون او يحـدث بعـده على مقتضى الطبيعة . اما النهـاية فهى ـ على العكس ـ ما يكون هـو نفسـه بعـد شىء آخـر على مقتضى الطبيعة اما بالضرورة ، أو بحكم الأغلب ، ولـكن لا يتبعـه شىء آخـر . والوسـط هو ما يتبع آخـر ايضا . » (الشعر ـ ف ٧) .

لم يضع الباقلانى مثل هذا التعريف المحكم للوحدة الشعرية ، فالكل أو التام او الواحد عند ارسطو يقابله عند الباقلانى « النظم » . و « النظم » عنده لا يوجد فى اتم صوره الا فى القرآن . وهو يفصل اعجاز النظم القرآنى فى عشر نقاط أولاها ان القرآن تفرد عن سائر الكلام بأسلوب خاص لا هو بالشعر ولا السجع ولا الكلام المرسل ، ومنها ان فواتح السور اشتملت على نصف عدد الحروف العربية ، واشتملت من كل نوع من أنواع الحروف — بحسب تصنيف علماء اللغة — على نصفه ، ومنها ان الجن استووا مع الانس فى العجز عن الاتيان بمثله . اما النقاط الست الباقية فيجعلها اطراد ذلك الاسلوب البديع فى القرآن كله مع اختلاف موضوعاته وصنوف مخاطباته بحيث لا يعتوره توعر ولا اسفاف ، وبحيث ان الكلمة منه اذا وردت فى تضاعيف كلام بليغ تميزت عن سائره بحسن غير عادى . هذا جل ما نخرج به من كتاب الباقلانى عن معنى « النظم » . ولا شك ان انصرافه الى بحث النظم القرآنى خاصة ، مع تقريره ان بلاغة هذا النظم غير راجعة الى كونه تعبيرا عن الكلام القديم (فهذه صفة تشاركه فيها سائر الكتب السماوية التى لا تعد معجزة كالقرآن) قد حجزه عن التعمق فى بحث « الوحدة النفسية » التى هى نتيجة طبيعية للقول بأن مرجع البلاغة هو « تصوير ما فى النفس » .

— ٣ —

فى الوقت نفسه كانت فلسفة ارسطو تترجم الى العربية ، وكان الفلاسفة العرب يلخصونها ويشرّحونها ويحاولون التوفيق بينها وبين الشريعة . ولكن كان ثمة اختلاف جذرى بين الفلسفة الارسطية وعلم الكلام : هذا يرى صور الوجود الزمانى المكانى اجساما واعراضا وجواهر صادرة عن بارىء لا يقال انه جسم أو عرض أو جوهر ، بل لا يقال انه « شىء » الا على معنى انه « موجود » ، وانما يعرف بصفاته التى وصف بها نفسه ، وبمخلوقاته التى أوجدها بكلمة « كن » . فموجودات الطبيعة ليست الا مظاهر وآثارا لقدرته غير المحدودة . اما الفلسفة

الارسطية بعللها الاربع فانها ترى الوجود اجناسا بعضها فوق بعض ، تتمايز أو تلتقى بحكم اختلافها أو اتفاقها فى الماهية ، التى تقوم على العلة الصورية . فالكون هيولى لا معنى لها حتى تحل فيها الصورة . وهكذا راينا « نظرية الفن » التى ينزع اليها علم الكلام — وان كنا لا نعرف ولا نزعم انها اكتملت فى شكل « نظرية » بالمعنى الدقيق — تنشد التعبير عن عالم النفس ، تعبيرا غير محدود الا بشروط التعبير نفسه من الابانة والمطابقة . أما « نظرية الفن » التى قدمها الارسطيون العرب فكانت ترتكز على اعطاء « صورة » أو « شكل » للمعانى التى لم تَعد فى ذاتها مهمة . وكلمة الجاحظ (« والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير ») (١٩) تبدو لنا ذاتِ دلالة مزدوجة : فهى من جهة رد على الشعوبية الذين ادعوا لليونان والفرس السبق على العرب « بالحكمة » ، وترديد لزعم الجاحظ ان العرب انفردوا عن سائر الامم بفضيلة اللسن وبديهة الشعر ، وهى من جهة اخرى قبول لمبدأ الفلسفة الارسطية التى تقدم الصورة على الهيولى أو الشكل على المادة . ولعل الجاحظ نفسه لم يكن واعيا بهذا التناقض الذى لا يستغرب من كاتب موسوعى مثله . اما الناقد العربى الذى مثل الثقافة اليونانية والفلسفة الارسطية أصدق تمثيل فكان قدامة بن جعفر . فقد طبق مبدأ « الهيولى والصورة » تطبيقا مباشرا حين رد ماهية الشعر الى شكله ، وجعل فن الشعر كله صنعة ، ولم يشر مرة واحدة الى كونه نابعا من الشعور ، كما نجد عند النقاد الذين غلبت عليهم الثقافة العربية من الجاحظ الى ابن رشيق . اما المعانى — وان لم تكن مقصودة لذاتها فى صنعة الشعر ، فهى لا تخرج عن كونها « العلة الهيولانية » التى لا تقوم بها ماهيته — فمعدنها العقل وحده ، اى الفلسفة الارسطية ايضا فى تصور قدامة . فالشعر كله اما مديح واما هجاء ، والمديح لا يكون الا « بالفضائل النفسية » ،

- والهجاء لا يكون الا بضدها ، والفضائل النفسية تقاس بتعريف ارسطو للفضيلة ٠

وحاول ابن سينا ان يجذب فكرة « المحاكاة » للارسطية قليلا نحو « تصوير ما فى النفس » ، فاخرج لنا فكرة « التخييل » التى تضمنت اشارة الى القوى النفسية الاكثر ارتباطا بالحواس ٠ وقد بسطنا القول فى العلاقة بين التخييل والمحاكاة فى موضع آخر (٢٠) ، فلا محل لاعادته هنا ٠ اما الفكرة التى المحنا اليها ثمة ، ونود أن نبرزها الآن ، فهى ان امتزاج الثقافة العربية التى تقوم على « الشعور » بالثقافة اليونانية التى تقوم على « العقل » قد انتج تيارا جديدا ، ان لم نقل عهدا جديدا ، فى تاريخ الشعر العربى : تيار أبى تمام والمتنبى والمعرى ، وهو تيار حافل بالصراعات الفكرية والعاطفية ، التى تعكس واقعا حضاريا شديد التعقيد والغرابة على النفسية العربية ، فما ندرى : هل استنزف « الشعور » العربى نفسه ، فراح يستنجد بالعقل لحل المشكلات التى زجّ بالحضارة العربية اليها فى اندفاعه الاول ؟

- ٤ -

ولنعد الى نظرية الشعر : لقد انتج ذلك المزاج عملين عظيمين فى تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية : « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجانى ، و « منهاج البلغاء » لحازم القرطاجنى ٠ يستوقف نظرى ، الآن ، قوة التيار الكلامى الذى يتمثل فيه الجانب الاصيل من هذين العملين ٠ اما الجرجانى فقد كانت نظرية « الكلام النفسى » هى عمدته للفصل فى قضية « اللفظ والمعنى » التى ظل النقد العربى يبدىء فيها ويعيد ، دون طائل ، منذ عهد الجاحظ ٠ وبفضل هذه النظرية تقدم الجرجانى خطوة أخرى نحو « السيميولوجية » التى

رسم « سوسير » خطوطها الاساسية فى مطالع هذا القرن . واذا كانت الابحاث النفسية والفسيولوجية عن الوظيفة اللغوية قد شجعت سوسير على اقتحام نقطة مهمة ، وهى الارتباط بين « الصورة السمعية » و « المفهوم » فى المخ البشرى ، فيجب الا ننسى ان المتكلمين العرب استعانوا - حتى قبل الجرجانى - بملاحظاتهم حول الوظيفة اللغوية عند المعوقين . على ان هذه النقطة التى بقيت غامضة عند الجرجانى ، وترتب على غموضها ان بدت نظريته فقيرة - الى حد ما - فى جانب ايحاءات الالفاظ ، لم تمنعه من ملاحظة الفرق بين ما سماه « المعانى الاولى » و « المعانى الثانية » وهى الفكرة الاساسية فيما يسميه تشومسكى اليوم « التركيب السطحى » و « التركيب العميق » فى النحو .

واما القرطاجنى الذى اذهلنى ، منذ اكثر من ربع قرن : بجرأته وصراحته فى الاعتراف من معين الثقافة اليونانية ، فان اصالته الحقيقية - كما ارى الآن - لا تبدو فى تعريبه فكرة المحاكاة التى اخذها عن ارسطو - من طريق ابن سينا - بقدر ما تبدو فى تحليله للقوى الابداعية وبحثه فى الانتقالات الخاطرية التى تتكون منها القصيدة . وكتابه - من هذه الناحية - ثمرة ناضجة للاتجاه النفسى الذى نحا نحوه النقد العربى بتاثير علم الكلام . وتحليله لبائية المتنبى « اغالب فيك الشوق والشوق اغلب » مثال ممتاز للنقد التطبيقى المعبر عن هذا الاتجاه .

تستوقف نظرى - كذلك - المرارة الشائعة فى كتابات الرجلين . هذا معنى خارج عن « نظرية الفن » ، ولكنه يصور موقفا حضاريا لم تكن نظرية الفن ، آخر الامر ، الا جزءا منه .

وفيما عدا هاتين الملاحظتين لا اجد شيئا ذا بال اضيفه الى ما قلته من قبل عن الجهد التوفيقى والخلاق (قلما يجتمع الوصفان !) الذى قام به هذان العالمان . واخشى ان يكون كل ما اصل اليه - لو حاولت ذلك - هو تشويش الفكرة التى اردت ابرازها فى هذا المقال .

أما الموضـوع الذى اتمنى ان تتهيأ الظروف لى او لغيرى كى يبحثه بحثـا عميقا مستوعيا ، متتبعا علامات الاستفهام التى ارجو ان أكـون قد نجحت فى اثارتها فى هذا البحث (فليست اكثر من علامات اسـتفهام) ـ فهـو نظرية الفن عند الصوفية · وهذا موضـوع قائم براسـه ، وخضـم واسـع لا يمكن لامرىء أن يبحـر فيـه الا بعـد استعداد طويل ·

هـــوامش :

(١) تاريخ ابن خلدون ، جـ ١ ، ط بولاق ص ٢٨٨ ٠

(٢) « الانصاف » للباقلانى ، تحقيق الشيخ محمد زاهد الكوثرى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٢ ص ١١٠ ٠

(٣) م ٠ ن ، ص ١٠٦ — ١٠٧ ٠

(٤) « البيان والتبيين » ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، جـ ١ ، ص ٧٥ ، القاهرة ١٩٤٨ ٠ وانظر ايضا : الرمانى : « النكت فى اعجـاز القـرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسـائل فى اعجـاز القرآن » تحقيق محمد خلف الله احمد ومحمد زغلول سـلام ، ص ٩٨ القاهرة د ٠ ت ٠

(٥) « مقالات الاسلاميين » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميـد جـ ٢ ص ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، القاهرة ١٩٥٤ ٠

(٦) « مقالات الاسلاميين » ، جـ ٢ ، ص ٣٢٥ ٠

(٧) « الاتقـان » للسيوطى ، النوع السادس عشر (كيفية الوحى) ٠

(٨) « الانصاف » ٨١ — ٨٢ ٠

(٩) م ٠ ن ٠ ، ص ٩٦ — ٩٧ ٠

(١٠) الجملة التى وضعناها بين قوسين معقوفين مقحمة على السياق ، ونرجح انها كانت تعليقا لاحـد القراء ادرجها الناسخ فى النص ٠

(١١) الانصـاف ، ص ٩٣ ٠

(١٢) الانصـاف ص ٩٤ — ٩٥ ٠

(١٣) « اعجاز القرآن » للباقلانى ، تحقيق السـيد احمـد صقر ، ص ٧ ، ٢٩٤ ، القاهرة د ٠ ت ٠

(١٤) م ٠ ن ٠ ص ١٧٨ ٠

(١٥) م ٠ ن ٠ ، ص ٤٢٠ — ٤٢٥ ٠

(١٦) م ٠ ن ٠ ص ١٨٠ — ١٨١ ٠

(١٧) م ٠ ن ٠ ص ١٦٨ و ٣٣٠ — ٤٢١ ٠

(١٩) « الحيوان » تحقيق عبد السلام محمد هارون جـ ٣ ص ١٣١ — ١٣٢ ، القاهرة ١٩٣٨ ٠

(٢٠) « كتاب الشعر لارسطو » ، القاهرة ١٩٦٧ ٠

نظرية النقد عند طاغور

- ١ -

« نظرية النقد » ، « والاسطاطيقا » ، و « علم الجمال » مصطلحات ثلاثة نرى من الخير أن نحدد فهمنا لها قبل تفصيل المقال فى « نظرية النقد » عند طاغور ، حتى يكون مجال درسنا واضحا منذ البداية .

اذا تصورنا الفلسفة - بمعنى البحث العقلى الحر غير المعتمد على التجريب - والعلوم التجريبية ، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ، محاور ثلاثة للفكر البشرى ، فاننا نستطيع القول بأن « علم الجمال » ينتمى الى المحور الأول ، و « الاسطاطيقا » الى الثانى ، و « نظرية النقد » الى الثالث ، مع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصليا بالكشف عن معنى « القيمة » فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية ، وبمنشئها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة . أما « علم الجمال » فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظرى ، وان جاز أن يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولاسيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء . وأما « الاسطاطيقا » فهى كما يدل اسمها فى اللغات الأوربية « علم الاحساس » ، ومعنى ذلك أنها تحاول أن تصل الى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الاحساسات البسيطة التى يمكن أن تتناولها التجارب فى المعمل . وأما « نظرية النقد » فانها تسعى الى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ، وتمييز جيدها من رديئها . وبذلك تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى .

وقد قال قدماؤنا انه « لا مشاحة فى الاصطلاح » . فقد تجد تسميات أخرى للبحوث التى تتناول بيان « القيمة الجمالية » فى الأعمال

الفنيــة او فيها وفى الطبيعة ، كقولهم « نظرية الفن » أو « فلســفة الفن » أو « فلســفة النقــد » يعنون شيئا قريبا مما شرحناه تحت اســم « نظرية النقــد » . وهذه المصطلحات كلها ليست بعد الا تقريبا لمضمون البحــوث التى تنــاولت القيمــة الجمــالية ، ومحــاولة لتصنيفها انواعــا تقــرب فهمهــا ، مع ان لكل باحث طريقته التى قــد تكون مزيجــا من نوعــين من هذه الأنواع او منهــا جميعا ، وقد تضيف اليهــا ما لم نذكــره ، كمــا نرى من تأثر بعض الكتاب فى « الاسطاطيقا » بعلم الانثروبولوجيا الثقافية اى بدراسة المظاهر المختلفة لحضارة الانسان .

وقد اخترت اسم « نظرية النقد » عند الكلام على نظرات طاغــور الأساسية فى الأعمال الأدبية والفنية ، لأنى وجدته اقرب الى طبيعة هــذه النظرات من حيث تأثرها بفلسفته العامة من ناحية ، وبممارسته للأدب ولفنين آخــرين وهما الموسيقى والرسم من ناحية اخرى .

ونظرية النقد عند طاغور مفرقة فى عدد من محاضراته ومقــالاته ، ولاسيما فى كتابيه « الشخصية » (١) و « الوحــدة الخالقة » (٢) . ومن هنــا بعض الصعوبة التى يجــدها الباحث . على ان هناك صعوبة اخــرى أعظم ، لأنهــا ناشئة من منهج طاغــور الفكرى نفســه . فطاغور يكره التحــديد . ومع أن ما كتبــه عن نظرية النقــد ليس بالشىء القليــل ، فإنا لا نقــع فيه على تعريف للفن ، بل لا نستطيع ان نستخلص منــه تعريفا ونحن مطمئنون ، لأننا بذلك نكون قد وضعنا على تفكــيره اطــارا من صنعنا نحن ، ولو شــاء طاغور ان يضــع مثل هذا الاطــار لتحــديد فكرته لفعــل . ولكنــه تجنــب ذلك عامــدا . فهــو يقــول فى صــدر مقالته : « ما هــو الفن » .

« هل ينبغى أن نبدأ بتعريف ؟ ولكن تعريف شىء له نمــو فى الحياة

---

(٢) Personality (MacMillan and Co., London 1921).
(١) Creative Unity (MacMillan and Co. London 1922).

هو فى الواقــع تحــديد لنظرتنا نحن حتى نستطيع ان نراه بوضــوح . وليس بلازم أن يكون الوضــوح هو المظهر الأوحــد ولا الأهم لحقيقة ما . فالمنظر الذى يكشفه مصباح اليــد الكهربى منظر واضح ولكنــه ليس منظرا كاملا . واذا اردنا أن نعرف عجــلة تتحرك فيجب الا نبالى اذا تعــذر عــد قضبانها جميعا . فحين تكون سرعة الحــركة مهمة لا دقــة الشــكل فحسب فعلينا ان نقنع بتعريف للعجــلة فيه بعض النقص . ان الأشــياء الحيــة لها صــلات بعيدة المــدى بما حــولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنهــا تغوص عميقا فى التربة . وقــد يدفعنا التحمس للتعريف الى أن نقطــع اغصان الشجرة وجــذورها لتحيلها كتلة من الخشب تسهل دحرجتها من قاعة درس الى قاعة درس ، فتكون بذلك مناســبة لكتاب مدرسى ، ولكن اذا كانت كتلة الخشب تتبدى واضحة عريانة فلا يمكن القــول بنــاء على ذلك انهــا تعطى صــورة أصدق للشجرة فى مجموعها (١) » .

ولعلنا نلاحظ من هذه الفقرة ان الطريقة التى يؤثرها طاغــور فى عرض افكاره هى الاعتماد على القيــاس والتشبيه أكثر من التعريف . ونقــول « القياس والتشبيه » لأن كثيرا من المقارنات التى يعقدها (كالمقارنة بين الفــن وبين العجــلة الدائرة وبينه وبين الشجرة فى النص السابق) هى اقرب الى التشبيهات والأمثال التى نجــدها فى الكتابة الأدبيــة منهــا الى القياسات المنطقية . وعلينــا أمام هذه الأمثال والتشبيهات أن نقنــع من الكاتب باللمحة ونقــوم نحن بعملية التأويل .

ويتصل بهذه الخصيصة — من قريب — خصيصة أخــرى فى كتابات طاغــور النظرية ، وهى انه لا يلزم نفســه حــدود الاســتدلال كمــا يفعــل معظم الباحثين ، بل يعتمد فى كثير من الأحيــان على الذوق أو البديهة ، وينتج عن ذلك ما يشــبه القفزات فى تفكــيره . فهــو يقــول عن مبــدأ الوحــدة مثلا : « ما كان يمكننا ابدا ان نصــل بالمنطق الى حقيقة ان

(١) Personality, p. 6-7.

الروح التى هى مبدأ الوحـدة فى تجد كمالها بوحدتها فى الآخرين . لقـد عرفنا ذلك ببهجة هذه الحقيقة (١) » .

ويقـول فى معرض الكلام عن منهجه الفكرى بصفة عامة :

« لقـد سبق أن أوضحت ان دينى هو دين شاعر . فكل ما اشعر به عنـه هو من البصيرة وليس من المعرفة . اقـول صراحة اننى لا استطيع ان أجيب بوضـوح عن اسئلة حول مشكلة الشر ، او حـول ما يحـدث بعد المـوت . ومع ذلك فانى واثق من انه قد مرت علىّ لحظـات مسّت فيهـا روحى اللامحـدود ، وشعرت به شعورا شـديدا عن طريق اشراق البهجـة (٢) » .

وكذلك كان تفكير طاغور فى المسـائل التى تندرج تحت نظـرية النقد تفكير شاعر . والباحث الذى ياتى من بعـد ليقوم بمهمته المتواضعة فى شرح افكار ذلك الشـاعر يجـد نفسـه بين أمرين : إما ان يعرضـها كمـا هى فلا يلزمه من ذلك ترك فجـوات كثيرة فى التسلسل المنطقى لهـذه الافكار فحسب بل يلزمه أيضـا ان تظل الأجوبة عن كثير من المسائل غير محـددة التحـديد الكافى ، وإما ان يؤثر الوضـوح والترابط فيقـدم صورة ظاهرة الكمال والجزم يمكن أن تندرج بسهولة بين نظريات النقـد ولكنها تبتعـد بمقدار هذه السـهولة نفسها عن حقيقة تفكير طاغور .

والقصد فى هذا المقال أن يكون وسطا بين الطرفين بأن يقـف عنـد النقاط الواضحة فى نظرية طاغور فيتخذها دعامات للبحث ويصور ما بينها من ارتباط يكون وحـدة فكرية لا شـك فيها ، وان جـاز ان يبقى جانب الايحـاء فى بعض الأفكار اغلب من جانب التحـديد .

---

(١) Ibid, p. 67-68.

(٢) «The Religion of an Artist» in : Contemporary Indian Philosophy, ed. by Radhakrishnan & Muirhead, London 1936. p. 33.

(٢)

لقد كان طاغور من المؤمنين بوحـدة الوجـود ، فلعلنا لا نبعـد عن طبيعة تفكيره حين نبدأ بتعيين الوحـدة التى تنتظم كتـاباته فى نظـرية النقـد . وقد قدم لنـا هو نفسـه اشـارة الى هذه الوحـدة حين قال عن احـدى مسرحياته الأولى « انتقـام الطبيعة » : « ان موضـوعها هـو الموضوع الذى تدور حوله جميع كتاباتى : لذة الوصـول الى اللامحدود فى المحـدود » . ولكننا اذا تناولنا نظـرية طاغور النقـدية من هـذه الزاوية فسنبدأ من اغمض نقطـة فيهـا لأنهـا هى النقطـة التى تتشـابك عندها النظرية بموقفه من الوجـود كله ، وتصبح ـ كما قال هو فى معرض كلامه عن الفن ـ « من تلك الأشـياء الحية التى لهـا صـلات بعيدة المـدى بمـا حولها ، وبعض هـذه الصـلات لا تـرى ولكنهـا تغوص عميقة فى التربـة » .

ولهذا نختار مدخلا آخـر الى نظرية النقـد عند طاغور ، وهـو احـد المداخل التى أشـار اليهـا الفيلسـوف الهندى « سوامى ابهداندا » للفلسـفة الهندية بصفة عامة ، واعنى « السـير من مبـدأ الاثنينية الى مبدأ الوحـدة » (١) فالفلسفة الفيدية ـ على قول هذا الفيلسـوف ـ تبـدأ بالتسـليم باثنينية العالم : اثنينية المطلق والجـزئى ، الخالق والمخلوق ، اللامحـدود والمحـدود ، وتنتهى الى القـول بوحدتهـا ، وفى نظـرية طاغور نجـد اثنينيات كثيرة ، تنتهى بنا الى مبدأ الوحـدة .

والبـدء بهذه الاثنينيات عند طاغور ـ فوق موافقته لطبيعة الفلسـفة الهندية بوجـه عام ـ يتفق أيضا مع طبيعة المشـكلات التى تتناولها نظرية النقـد . فلعل اهم هذه المشـكلات هى مشكلة تحديد القيمة الفنية : أهى فى الفن نفسـه ام فى شىء خـارج عن الفن . والخـلاف قديم يرجـع الى افلاطـون وأرسـطو ، فقد إقصى أفلاطون الشعراء عن مملكته الفاضلة لأن

(١) Swami Abhedaanda : «Hindu Philosophy in India» in : «Contemporary Indian Philosophy» p. 59-60.

الشعر لم يكن فى نظره الا محاكاة للأشياء ، والأشياء بدورها ليست إلا صورا ناقصة من « المثل » او الصور الكاملة الموجودة فى عالم الأفكار . فالمحاكاة التى يقوم بها الشاعر او الفنان ليست عند افلاطون بذات قيمة فى نفسها ، وإنما هى صورة رديئة من شىء افضل أو اقل رداءة ، ومن هنا لم يجد لها مكانا فى جمهوريته الفاضلة ، بل رآها ذات ضرر محقق . اما أرسطو فقد وجد ان محاكاة الأفعال التى يقوم بها الشاعر التراجيدى ذات قيمة فى ذاتها لأنها تثير فى النظارة انفعالى الخوف والشفقة ، فتحدث « تطهيراً » لهذين الانفعالين . ولم تزل المشكلة قائمة ، وقد اخذت فى كثير من العصور والبيئات صورة صراع بين مبدأ « الفن للحياة » ومبدأ « الفن للفن » ، كما اخذت فى عصور اخرى صورة الصراع بين انصار الشعر الحكمى أو الفلسفى وانصار الشعر الخالص أو المطبوع ، او بين انصار المعنى وانصار اللفظ .

ولقد كان لطاغور موقف واضح من هذه الاثنينية . ولكننا لنوضح هذا الموقف يحسن بنا ن نمهد له باثنينية أكبر شمولا عنده ، وهى اثنينية « الضرورى والفائض » أو « الوسائل والغايات » . فطاغور يقول ان اهم ما يميز الانسان عن الحيوان هو ان الحيوان مستغرق تقريبا فى حدود ضروراته ، فمعظم مناشطه ضرورى للمحافظة على النفس والمحافظة على النوع ، اما الانسان فانه اكبر من ضروراته ، فمعرفته لا تقف على الحدود التى تلزم للحصول على الطعام والمأوى بل تتجاوز هذه الحدود الضرورية لتنشد المعرفة فى ذاتها ، ومن هذا الفائض ينتج علمه وفلسفته ، وايثاره يتجاوز الحدود التى تقتضيها المحافظة على النوع لتنشد الخير لذاته ، وعلى هذا الأساس تقوم اخلاقه ، ثم ان انفعالاته تتجاوز القدر الذى تتطلبه مثيرات الانفعال ، ومن هذه الزيادة ينتج الفن (١) « فان ما يزيد عن حاجتنا يصبح معبّرا عنه . ان درجة المنفعة الخالصة هى أشبه بحالة الحرارة المعتمة . فاذا تجاوزت نفسها

---

(١) Personality, pp. 9-11.

أصبحت حـرارة مشرقة ، وعند ذلك تكون معبّرة (١) » ٠

وعلى هذا الأساس نفهم موقف طاغور من قضية « الفن للفن » ٠ لقـد اصبحت هذه العبارة ـ كما يقـول ـ منقصة عنـد فريق من نقـاد الغـرب ، وهذا فى نظـره رجوع الى موقف التشـدد الخلقى الذى ينظـر نظـرة الشك الى كل متعة ، ولكن التمتع لا يصبح منقصة إلا حين يفقـد صلته المباشرة بالحيـاة ، فتقـوم الدعـوة الى رفض السـعادة على انهـا شرك ٠ اما اذا ادركنـا أن متعـة الفن لذاته كمتعة العـلم لذاته والخـير لذاته ، هى قوام الحيـاة الانسانية ، فاننا لا نسـلم باخضـاع الفن لشىء خـارج عنه ، سـواء اكان هـذا الشىء هـو تفسـير الحيـاة فلسـفيا ، ام المسـاعدة على حل مشكلات اليـوم ، ام التعبير عن عبقـرية الشعب الذى ينتمى اليـه الفن (٢) ٠

ولكن كيف نصف هذه المتعة التى نحصـل عليهـا من الفن ؟ من الممكن أن نقـول بناء على تفرقة طاغور بين « الضرورى والفائض » فى مجـال الحيـاة الانفعالية ـ ان الفن تعبير عن الانفعالات الزائدة التى لا يستغرقها الواقـع ـ وبذلك نكون قريبين جـدا من التفسـير الشـائع « للتطهير » الأرسطى ٠ ولكن هذه ليست إلا الخطـوة الأولى نحـو فهم نظـرية طاغور النقـدية ٠ فحين نسـأل بعد ذلك : وما قيمة التعبير عن هذه الانفعـالات الزائدة ؟ فاننا سنجد طاغور يختلف اختلافا بينا عن أرسـطو ٠ ان الجواب الذى يقدمه طاغور عن هذا السؤال هو نموذج من طريقة « البداهة الشعرية » التى يعتمد عليها تفكيره ، وهو فى الوقت نفسه الفكرة الرئيسـية فى فلسفته النقـدية ٠ ومع ان هذا الجـواب يؤكـد اثنينية « الضرورى والفائض » ويضيف اليها اثنينيات أخـرى ، فانه ـ ربما لكونه يصـل بهذه الاثنينيات الى قمتهـا ـ يشـير الى مبـدأ الوحـدة الـذى يكمن تحتهـا ٠ يقـول طاغـور :

---

(١) Ibid, p. 6.
(٢) Ibid, p. 30.

« عندما يثار فى قلوبنا انفعال ما يزيد كثيرا على القدر الذى يمكن أن يستغرقه الشىء المحدث له ، فان هذا الانفعال يرتد الينا ويجعلنا نشعر بأنفسنا عن طريق موجاته المنعكسة . حين نكون فقراء يكون كل انتباهنا مركزا على خارجنا - على تلك الأشياء التى يجب أن نحصل عليها لسد حاجتنا . ولكن حين تزيد ثروتنا كثيرا عن حاجاتنا فان نورها ينعكس علينا ثانية فنطرب للشعور بأننا اغنياء . وهذا هو السبب فى أن الانسان - من بين جميع المخلوقات - هو وحده الذى يعرف نفسه . فان اندفاعه الى المعرفة يرتد اليه بفيضه . وهو يشعر بشخصيته شعورا أقوى من سائر المخلوقات لأن قوة شعوره اكبر مما يمكن أن تستغرقه أشياؤه . وهذا الفيض من الشعور بشخصيته يحتاج الى منفذ للتعبير عنه . ومن ثم فان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن اشيائه . ان اشياءه تجد مكانها فى كتب المعلومات والعلم ، حيث يجب عليه أن يخفى نفسه اخفاء تاما (١) » .

اذن فقيمة التعبير عن الانفعال لذاته هى أنه تعبير عن الشخصية . وكلمة « الشخصية » من الكلمات المحورية فى فلسفة طاغور . فهى تعنى شعور الانسان الكامل بوجوده ، وهذا الشعور هو مبدأ الوعى ومنتهاه ، فالعالم « شخصى » مثلنا ، واتصالنا « الشخصى » بالعالم هو الذى يكمل ذواتنا ، ولهذا اختار طاغور لعرض فلسفته عنوان « دين فنان » ، لأن الفنان هو الذى يشعر بهذه « الشخصية » فى نفسه ، وفيمن حوله ، اتم الشعور . ولكن هذا الشعور ، عند طاغور ، لا يقف عند الجزئيات بل يرتفع الى « الشخص الأسمى » الذى هو روح الوجود كله ، ومن هنا فهو يرقى الى مرتبة التدين . وسنحاول ايضاح هذه الكلمات بشىء من التفصيل .

الشخصية عند طاغور هى مبدأ الوعى . « فكل الوقائع الأخرى قد جاءتنا خلال المجرى التدريجى لتجربتنا ، ومعرفتنا بها تخضع دائما

(١) Ibid, p. 11-12.

لتغيرات متناقضـة باكتشاف معطيات جديدة . اننا لا نستطيع ان نثق ابدا من اننا قـد وصلنا الى معرفة الصفة النهـائية لشىء ما . ولكن هـذه المعرفة قـد جاءتنا مباشرة بيقين لا يحتـاج الى احتجـاج لتاييدها : وهى أن جميع مناشطنا تنتمى الى هذه الشخصية فينا ، التى لا يمكن تحـديدها ومع ذلك اوقـن بصدقها اكثر من اى شىء آخـر فى هذا العالم (١) » .

وبدء اكتمال الوعى ليس إلا امتداد هذه الشخصية الى الخارج . ولطاغور مثل يذكرنا بمثل الكهف عند افلاطـون ، وان كان المثلان يشـيران الى شيئين مختلفين . فمثل الكهف يشـير الى خروج العقـل من اسر الظواهر الى معرفة الحقائق أو المثل ، اما مثل طاغـور فيشـير الى خروج الشخصية من امر الذات الى تحقيق العالم الخارجى . وهذا المثل هو مثل راكب القطـــار :-

« ان (الانا) موجـودة فى تحقق امتدادها ولا محدوديتها حـين تحقق بصدق شيئا آخـر . ان قسما كبيرا من العالم يظـل ـ لسـوء الحظ ـ بعيدا عن مصباح انتباهنا ، وذلك نتيجـة لتحددنا وكثرة مشاغلنا ، فهو معتم ، يمر بنـا كقافلة من الظـلال ، كالمنظـر الذى يرى بالليـل من نافذة مقصـورة مضـاءة فى القطـار . ان المســافر يعـلم أن العـالم الخـارجى موجـود ، وانه مهم (٢) ، ولكن عـربة القطـار اهـم لديـه فى الوقت الحاضر . واذا كان من بين الاشـياء التى لا تحصى عدد قليـل يقـع تحت ضـوء روحنا وبذلك يكتسب حقيقة بالنسبة الينا ، فانـه يصبح بعقلنـا الخالق ليظفر بتمثيل دائم (٣) » .

ويظهر من هذا المثل أن « الشخصية » تجـد امتدادها الحقيقى فى

---

(١) «The Religion of an Artist» in : «Contempcrary Indian Philosophy» p. 36.

(٢) هنا فرق كبير واضح بين مثل طاغـور ومثل افلاطون ، فسكان الكهف عند افلاطون لا يعلمون شيئا عن العالم الخارجى .

(٣) «The Religion of an Artist», in ; C.I.P., p. 35.

كل ما هو خـارج حدود المنفعة (عربة القطـار) . ومن هنا تتحـدد اثنينية « الضرورى والفائض » باثنينية « اللاشخصى والشخصى » . ويصبح للانسان عالمـان : عالم لا شخصى تحكمه الضرورة ، وعالم شخصى بعيد عن نطـاق الضرورة ، والعالم اللاشخصى لا يشمل المناشط العملية التى تتصـل بالغذاء والكسـاء فحسب بل يشـمل عـالم العـلم ايضـا . « فالعقـل له ضرورته الخاصة ، لأن الانسـان مركب بحيث يتحتم عليـه الا يجـد الوقائع فحسب ، بل بعض القوانين التى تخفف عنه عبء العـدد والكم المجردين ايضا » (١) ولكن العلم ـ حين يخضع هذه الوقائع المفـردة لقوانين عامة ـ لا يجعلها « شخصية » ، وانما تصبح شخصية حين نراها ونحسها ونتعامل معهـا بكل انفعالاتنا . العلم يقيس ويحـلل ويضـع تحـديدات ذهنيـة نستطيع أن نستخدمها فى حياتنا ، ولكننا لا نشعر بحقيقة وجودها ، فكأنها جماعة من العملة ينتجون أشياء لنـا باعتبارنا أشخاصا ، إلا أنهم يظلون بالنسبة الينا مجـرد ظـلال (٢) فالذى يظـل أمامنـا دائما ، يسترعى انتباها ، ليس هو المطبخ بل الوليمة ، ليس هو تشريح العالم بل محياه (٣) . اننا نحول العالم بخيالنا الىعالمنـا الخاص ، فقـدر كبير من نشاطنا يوجـه الى خلق صـور لا تخـدم غرضا مفيدا ولا تشـكل قضايا عقلية بل تشـعرنا بقـربنا من هذا العالم ، وهـذا القرب هو « الحقيقة » التى لا تدركهـا وقائـع العـلم ولا قضـاياه .

ويضرب طاغور لذلك مثـلا : لنتصـور ان رجـلا جـاء من القمـر واستمع الى الموسيقى من حـاك . انه يبحث عن منشأ السرور الذى انبعث فى نفسـه . أما الوقائع التى أمامه فهى صندوق من الخشب وقرص يدور مرسـلا صـوتا . ولكن الشىء الوحيـد الذى لا يرى ولا يمكن تفسـيره هو حقيقة الموسـيقى ؛ التى تتقبلها شخصيته فورا على أنهـا رسالة شخصية . ان هذه الحقيقة ليست فى الخشب ولا فى القرص ولا فى صـوت النغمات .

---

(١) Personality, p. 3.

(٢) Ibid. p. 4.

(٣) Creative Unity, p. 6.

فلو كان الرجل القادم من القمر شاعرا لكتب عن جنية محبوسة فى ذلك الصندوق ، تنسج اغانيها لتعبر عن حنينها الى نافذة سحرية بعيدة تطل على زبد بحر خطر فى عالم الجن المهجور . وسيكون هذا التصور حقيقيا فى جوهره ، وان لم يكن حقيقيا بنصه وجزئياته . فان « الوقائع » عن الحاكى تجعلنا ندرك قوانين الصوت ، ولكن الموسيقى تعطينا الرفقة الشخصية (١) .

(٣)

« الضرورى والفائض » . « النافع والجميل » . « العقل والخيال » « الوقائع والحقائق » . اثنينيات تؤدى بنا فى النهاية الى وحدة كبيرة : وحدة الشخصية ، التى هى شعور بالانسجام بين اجزائها ، والانسجام بينها وبين ما يحيط بها . فالشخصية تنطوى على وحدة الاثنينيات ، بل اننا لا نشعر بشخصيتنا الانسانية الا من خلال الاثنينيات . فهناك مبدآن فى الوجود كله : مبدأ الانفصال ومبدأ الانسجام . قد لا نستطيع أن نتبين هذين المبدأين فى عالم الجمادات ، الذى يمثل المنظر الخارجى للوجود ، « نعرف كيف يظهر لنا ولكننا لا نعرف ما هو » ، ولكننا نتبينهما جيدا فى الأحياء . نتينهما فى النبات : فالشجرة منفصلة عن بيئتها بحقيقة حياتها الفردية ، وكل صراعها منصب على ابقاء هذه الانفصالية فى فرديتها الخالقة متميزة عن كل شىء آخر فى الكون . ولكن انفصاليتها ليست انفصالية عداوة واستبعاد ، فلو كانت كذلك لما استطاعت المحافظة على وجودها . بل انها علاقة اثنينية . « فكلما كان انسجامها كاملا مع عالمها ، عالم الشمس والأرض والفصول كانت الشجرة كاملة فى فرديتها » . واذن فهناك جانبان للحياة : جانب سلبى فى محافظتها على الانفصال عن كل شىء آخر ، وجانب ايجابى فى محافظتها على الانسجام مع الكون . وفى الحيوان يقوى العامل السلبى فيقوى فى مقابله العامل الايجابى ، فطعام الحيوان أكثر انفصالا عنه من طعام لشجرة

Creative Unity, pp. 11-12. (١)

عنهـا ، ولـذا فان الحيـوان مضطر الى البحث عنـه تحـت حافز اللـذة والألم . وقل مثل ذلك فى انفصـال الجنس . وفى الانسـان تصـل اثنينية الحيـاة المـادية الى مزيد من التنـوع والتعقيد ، ومن ثـم يزداد وعيـا بنفسـه ، ويحـل عقله محـل الحركات الأوتوماتيكية والنشـاط الغريزى فى النبـات والحيوان . ولعقله أيضـا جانباه السلبى والايجـابى ، جانبـا الانفصـال والانسجام . فمن جهة هو يفصـل موضوعات المعرفة عن القائم بالمعـرفة ، ومن جهـة أخـرى هو يعـود فيوحـد بينهما فى علاقة المعرفة . ولكن هنـاك انقساما آخـر فى الانسـان لا تفسره طبيعة حياته المـادية . وهو الاثنينية فى وعيه بما هو كائن وما ينبغى ان يكون . وهذه الاثنينية غير موجـودة فى الحيوان . فالصراع فى الحيوان بين ما هو كائن وما يرغب فيه ، أما فى الانسـان فالصراع بين ما يرغب فيه وما « ينبغى » أن يرغب فيـه . فاما ما يرغب فيه فانـه مستقر فى قلب الحيـاة الطبيعية ، واما ما ينبغى أن يرغب فيـه فانـه ينتمى الى حيـاة وراء الحياة الطبيعية .

وهكذا تحـدث ولادة جـديدة فى الانسان . فانـه يحتفظ بكثير من عادات حياته الحيوانية وغرائزها ، ولكن حيـاته الحقيقية هى فى نطـاق ما ينبغى ان يكون . ان الطفـل الانسانى يولـد فى العالم المـادى ويولد فى عالم الانسـان أيضـا ، وهذا العالم الأخـير هو عالم أفكار ونظـم ومعرفة مختزنة وعـادات مدربة ، وقـد بنتـه جهـود الأجيال وتضحيات الأبطال . ومن الصراع بين هذين العالمين تنشـأ الحياة الأخلاقيـة ، وينشـأ عنصر « الخلق » فى شخصية الانسـان . واذا كانت وسـيلة الانسـان لاخضـاع عالمه المـادى هى العلم ، فان وسيلته لاخضاع رغباته وشهواته هى الارادة .

ولكن العلم والارادة ليسـا هما آخـر المطـاف فى نمو شخصية الانسان . فان الارادة حين تتحرر من قيودها وتصبح خيرة ، اى حين يمتـد نطـاقها ليشـمل الناس جميعا والزمن كله ، تتبين عالما يتسـامى على العالم الخلقى للانسـانية . « عالما تجد فيه كل آداب حياتنا الخلقية حقيقتها النهـائية ،

ويستيقظ عقلنا لفكرة أن هنـاك وسـطا لا نهائيا من الحقيقة تجـد الخيرية فيه معنـاها . فكونى أزداد حـين أتصـل بالآخـرين ليس مجـرد حقيقة حسابية . لقـد عرفنا أن الشخصيات المختلفة حين تتحـد فى الحب ، وهو الاتحـاد الكامل ، فان ذلك لا يكون مثل الزيـادة فى قـوة الكفاءة التى تقاس بالحصان ، بـل هو ان يجـد الناقص كماله فى الحقيقة ، وفى البهجة من ثمـة ، ان يجـد ما كان فاقـد المعنى وهو مفـرق ، معنـاه الكامل فى الاتصـال . وهذا الكمـال ليس شيئا يقاس أو يحـلل ، انـه كل يتسامى فـوق جميع اجزائه (١) » .

وهكذا تقـف الشخصية الانسـانية على قمـة الوجـود حـين تتصـل بالشخصية الكونية أو الشخص الأسمى . فهنا تصـل اثنينية « الانفصـال والاتصال » التى تحكم الوجـود كله الى غايتها القصـوى اذ تتخـذ صورة اثنينية أرحب وأعمق ، وهى اثنينية « المـحدود واللامحدود » . واتحـاد طرفى هذه الاثنينية هو الحقيقة الجوهرية للنفس الانسانية . كما انـه هو الحقيقة الجوهرية للعالم المخلوق ، وتحـت هذين الطـرفين تنطـوى كل الاثنينيات السابقة ، ومن هنا يتبين ايضـا أن تناقضها الظاهر يخفى وحدة جـوهرية : فالمحـدود قرين الضرورة ، والمنفعة ، والوقائع الجزئية ، والقوانين العلمية . واللامحدود هو قرين لحرية ، والجمـال ، والحقيقة ، والخيال . الجانب المحدود فى الانسان هو الذى يعرف اللذة والألم فى اشباع حاجاته أو عدم اشباعها ، والجانب اللامحدود هو الذى يعرف بهجة الاتصال بالواحد ، بالشخص الأسمى ، **اتصال الحب الذى يولد مع الشعور بالحرية ، ويعبر عن نفسه بالخلق** . والمحـدود هـو طريق اللامحـدود . « هـذا طريق ذاك » كما يقول شاعر الأوبانيشاد . فالانسان يتعامل دائمـاً مع الطبيعة ، ولكنه لا يخضع لهـا ، لأنه يأبى ان يسـلم بكونهـا نهائيـة او محتومة . كذلك كان الانسـان منذ عصر السحر ، يحـلم ، كما لـم يحلم اى حيوان ، باخضـاع قوى الجـن لتحـويل العالم كما يشـاء . وليس العلم إلا وسـيلة لتمرد حكم الانسـان على حكم الطبيعة . « إن

---

(١) Personality, p. 83

العلم يبدو ماديا ، لأنه عاكف على سجن المادة والعمل فى كومة خرابها . عند غزو بلد جديد يصبح النهب هو قانون اليوم . ولكن عندما يفتح ذلك البلد تتغير الأمور ، ويقوم أولئك الذين سرقوا بدور الشرطة لاعادة السلام والأمن . ان العلم يبدأ فى غزو العالم المادى ، وهناك سباق عنيف على النهب ، وكثيرا ما تبدو الأشياء عنيفة فى ماديتها ، تكذب بوقاحة طبيعة الانسان نفسه . ولكن سيأتى الوقت الذى تصبح فيه بعض قوى الطبيعة العظمى رهن اشارة كل فرد ، وسينال الجميع ضروريات الحياة الأساسية على الأقل باليسير من الجهد والكلفة ، وستكون الحياة سهلة للانسان كالتنفس ، وستكون روحه حرة فى خلق عالمه الخاص (١) » .

واذن فقوام انسانية الانسان هو ذلك العنصر الحر الخالق ، والعلم ، فى حقيقته ، ليس إلا تعبيرا عن هذه الحرية . « فالارادة تجد جوابها الأسمى لا فى عالم القانون بل فى عالم الحرية ، لا فى عالم الطبيعة بل فى العالم الروحى . ونحن نعرف ذلك فى انفسنا . فعبيدنا ينفذون اوامرنا ، ويقدمون الينا حاجاتنا ، ولكن علاقتنا بهم غير كاملة ... أما الأصدقاء فان ارادتهم تلتقى بارادتنا فى كمال الحرية ، لا فى قهر الحاجة أو الخوف . ولذلك فان شخصيتنا تجد تحقيقها الأكمل فى هذا الحب (٢) » . هذا الحب الذى يحمل تفسيره فى نفسه والذى لا يمكن التعبير عن بهجته الا بالفن (٣) .

واذن فالعلاقة بين الفن الذى هو تعبير عن كمال الشخصية ، وبين العلم بقوانينه ، والأخلاق بأوامرها ونواهيها ، ليست علاقة تضاد ، ولا علاقة تمايز ، ولكنها علاقة الأكمل بالأنقص . وهذا تفسير قول طاغور فى « السادهانا » :

---

(١) Ibid, p. 90 - 90.

(٢) Ibid, p. 99 - 100.

(٣) Sadhana : «The Realization of Beauty».

« نحن نحقق القانون فى الخليقة من خلال حاسة الحقيقة عندنا ، ونحقق الانسجام فى الكون من خلال حاسة الجمال . حين نعرف القانون فى الطبيعة نمد سيادتنا على القوى المادية ونصبح أقوياء وحين نعرف القانون فى طبيعتنا الخلقية نصل الى السيادة على انفسنا ونصبح أحرارا . وكذلك كلما أحطنا بالانسجام فى العالم المادى شاركت حياتنا فى بهجة الخلق ، واصبح تعبيرنا عن الجمال فى الفن انسانيا شاملا حقا . عندما نشعر بالانسجام فى روحنا يصبح ادراكنا لسعادة روح العالم ادراكا كونيا ، فاذا تعبيرنا عن الجمال فى حياتنا يسير فى خير وحب نحو اللامحدود . وهذا هو الغرض النهائى من وجودنا : ان نعرف دائما أن (الجمال هو الحق ، والحق الجمال) » (١) .

وعبارة « الفن للفن » التى دافع عنها طاغور لا تعنى - عنده - ان الفن ليس للحياة . ولكنها تعنى أن الفن لا يخضع لأية نظرة من النظرات المحدودة للحياة ، لأن ارتباطه انما هو بحقيقة الحياة والغرض النهائى من وجودنا فيها وهو اكتمال شخصيتنا بامتدادها فى الحرية والحب . ولهذا يقول طاغور : « ان دولة الأدب تمتد فى المنطقة التى تبدو مختبئة فى أعماق الغموض وتجعلها انسانية . انه ينمو ، لا ليدخل فى التاريخ والعلم والفلسفة فحسب ، بل ... فى وعينا الاجتماعى ايضا . لقد كان الأدب الكلاسيكى فى العصور القديمة لا يعمره الا القديسون والملوك والأبطال ، ولم يكن يلقى ضوءا على الناس الذين يحبون ويتعذبون مجهولين ، ولكن ضوء شخصية الانسان ينبسط فوق مساحة اوسع ، وينفذ الى أركان مختفية ، وكذلك عالم الفن يعبر حدوده ويمد تخومه الى اقاليم غير مكتشفة ، وهكذا يدل الفن على غزو الانسان للعالم برموز الجمال . » (٢) .

وحين يقول طاغور ان الفن لا يعرف الا الحقائق الشخصية ، فانه

(١) Sadhana : «The Realization of Beauty».
(٢) Personality, p. 28 - 9.

لا ينفى أن بعض حقائق العلم والفلسفة قد اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وهذه تدخل فى الفن . فالتاريخ حين يقلد العلم ويتعامل مع مجردات يظل خارج دائرة الأدب ، ولكنه حين يكون قصصا عن الواقع يحتل مكانه بجانب القصيدة الملحمية . فان قصص الوقائع التاريخى يعطى الزمن الذى تنتسب اليه مذاق الشخصية ، فتصبح تلك العصور انسانية بالنسبة الينا ، ونشعر بنبضاتها الحية (١) . وكذلك فان طاغور لا يستبعد من دائرة الفن تلك الأفكار الفلسفية التى تبدو ـ فى الظاهر ـ افكاراً مجردة ، « فانها شائعة جدا فى أدبنا الهندى ، لأنها قد نسجت مع خيوط طبيعتنا الشخصية » (٢) .

ومن جهة اخرى ينفى طاغور من عالم الأدب بعض الأعمال الأدبية التى لا تعبر عن حقائق شخصية بل عن تجريدات علمية . وهذا هو رايه فى الأدب الواقعى . فالأدباء الواقعيون يحتجون لمذهبهم باننا يجب ان نعترف بالواقع دون تحيز ، مهما يكن هذا الواقع قبيحا منتنا . ولكن فى مجال الفن تلزم التفرقة بين الواقع والحقيقة . فالمرض ـ فى اطاره الواسع من البيئة السوية ـ حقيقة يجب ان يعترف بها الأدب ، أما المرض فى مستشفى فانه واقعية تليق بالعلم . انه ـ بعبارة أخرى ـ أحد مجردات العلم التى لو سمح لها بأن تسكن الأدب لأخرجته من عالم الحقيقة . وقل مثل ذلك عن مسائل الجنس التى يعمد اليها بعض الكتاب طلباً للاثارة . وطاغور يفسر هذه الانحرافات بأن الحس المبتهج بالأشياء قد ضعف فى هذا العصر لالحاح الأغراض وتعددها فى المجتمع الحديث ، ونتج عن تبلد احساس العقل الحديث بالنواحى البسيطة فى الوجود ان راح يبحث عن الأشياء الغريبة والتأثيرات الغريبة . ان كثيراً من الناس يتخيلون ان ما يثيرهم يجعلهم يرون أكثر مما يرونه من خلال الوقائع المتوازنة المعتدلة ، وهؤلاء الناس يتزايدون لقلة الفراغ ، « وكهوف علم النفس

---

(١) Personality, p. 21 - 2.

(٢) Ibid, p. 25.

الجنسى وصيدليات الفساد الخلقى تنهب لتعطيهم الاثارة التى يرغبون ان يعتقدوا انها اثارة الحقيقة الفنية » (١) ·

ان الفن العظيم يعبر عن العواطف العامة فى شكل فريد ولكنه غير شاذ · فالفنان والعالم كلاهما يبحثان عن لب الوحدة فى الأشياء · الفنان يبحث عن الانسجام فى الأشياء ، كما يبحث العالم عن القانون فيها ، ولكن الفرق هو أن العالم يبحث عن المبدأ اللاشخصى فى الأشياء — وهو يصل الى هذا المبدأ بتحطيم وحدة الشخصية وتحليلها · انه — مثلا — يحطم الجسم البشرى — وهو شخصى — ليجد علم وظائف الأعضاء ، وهو عام ولا شخصى · أما الفنان فانه يبحث عن الفريد والفردى فى قلب العام · فهو حين ينظر الى شجرة ينظر اليها على انها فريدة ، لا كما ينظر اليها عالم النبات الذى يعمم ويصنف · ان وظيفة الفنان هى أن يخصص هذه الشجرة الواحدة · فكيف يفعل ذلك ؟ انه يفعله لا عن طريق الخصائص المتميزة التى يشذ بها الشىء الفريد ، بل عن طريق الشخصية التى هى انسجام · ولذلك يجب أن يبحث عن الوفاق الباطنى بين ذلك الشىء الواحد وبين ما يحيط به من اشياء · وهذه هى عظمة الفن الشرقى وجماله : وبخاصة فى اليابان والصين (٢) ·

و « القبح » يصبح فى الفن جمالا · لأن القبح ليس فى الأشياء بل فى نقص احساسنا بها · فالفواصل التى وضعها الانسان فى اولى مراحل تطوره بين الجميل والقبيح ، وبين من يعلم وما لا يعلم ، تزول حين تتسع آفاقه فيرى أن الحق موجود فى كل شىء ، ولذا فكل شىء موضوع لمعرفتنا ، وأن الانسجام الذى هو علة الجمال موجود فى كل شىء ، حتى الأشياء العادية ، ولهذا يصح أن يكون « القبيح »

---

(١) «The Religion of an Artist», in : «C.I.P.» pp. 38 - 42.

(٢) Personality, p. 23 - 4.

موضوعا للجمال (١) . وكما يكون « القبيح » موضوعا للجمال ، يكون « الألم » موضوعا للبهجة الفنية ، وذلك حين يخرج من اطار الواقع المحدود الى جلال الحق اللامحدود ، فيكون « كومض البرق فى سماء عاصفة ، لا كالتماع شرارة كهربائية فى سلك بمعمل » . إن الم استشهاد عظيم يجد انسجامه فى الحب العظيم « لأنه فى ايذائه للحب يكشف عن لا محدودية الحب ، بكل ما لها من حق وجمال » . اما ألم الافلاس فى تجارة فانه يظل ناشزا ، يقتل ويلتهم حتى لا يبقى سوى الرماد ... ووظيفة الشعر هى ان يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى اجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية . « فطموح مكبث وغيرة عطيل لن يزيدا على أن يكونا مثيرين لو رأيناهما فى مركز شرطة ، ولكنهما فى مسرحيتى شكسبير يرتفعان بين النجوم الوقادة حيث ينبض الخلق بعاطفة خالدة والم خالد (٢) » .

— ٤ —

من خلال هذه المناقشة « للواقع » و « الحقيقة » فى الفن نطلع على مزيد من الايضاح لقول طاغور : ان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن أشيائه » . لقد انتقلنا من فكرة أن الفن تعبير عن الانفعال لذاته الى أنه « خلق » ، لأنه نتاج وحدة الشخصية الذى صدر عنها فى الحرية والحب ، وبذلك اقتربنا من النظرة الطاغورية للفن ،

---

(١) Sadhana :, «The Realisation of Beauty».

هناك ارتباط واضح بين « القبيح » و « المؤلم » . فيفهم من كلام ارسطو أن المؤلم نوع من القبيح (الشعر ، ف ٥) . اما طاغور فيصف الجمال بانه « الانسجام الذى نحققه فى الأشياء المرتبطة بقانون » (Personality, p. 101) ، فى حين إن « البهجة » عنده نتيجة اتصال « الحق » فنيا بالحق اللامحدود (C.I.P. pp. 33 & 36) . وبناء على ذلك يمكننا ان نقول ان الجمال مؤد الى البهجة التى هى ايجابية اكثر ، وان القبيح مؤد الى الألم ، وهو أيضا ايجابى اكثر .

(٢) Creative Unity, pp. 36 - 41.

وآن أن نوضح نظـرته الى وظيفة « الانفعـال » فيـه . ان الفنـــان لا يستطيع أن « يخرج الفكرة الفردية من حصـار وقائع الحيـاة اليومية ويعطى أجنحتها المحلقة حـرية الحقيقة الكونية » لو كان همـه أن يعبر عن الانفعـال تعبيرا فرديـا . « ان رؤية بيتنـا تأكله النـيران تجعلنـا لا نـرى حقيقـة النـار . أما النـار فى النجـوم فهـى النـــار فى قلـب اللامحدود ، وهناك نقـرأ كتاب الخلق (١) » . حقا ان وعينا الشخصى ، وهو الوعى بالوحـدة فى أنفسنا ، انما يتضح حين يلونه فـرح أو حـزن أو انفعـال آخـر ، كالسماء التى لا ترى الا لأنهـا زرقاء ، والتى يتغير منظرها مع تغير الألـوان ، ولهـذا فوجـود « مثـال انفعالى » أمـر ضرورى فى الخلق الفنى ، لأن وحدة الخلق الفنى ليست كوحـدة البلورة منفعلة جامدة ، بل هى وحـدة فاعلة معبرة ـ ولكننا يجب الا ننسى ان « المثال الانفعالى » ليس من قبيل تلك الانفعـالات اليومية القريبة المدى ، التى تجهل وحدتها مع الكل . ان هذه الانفعالات تقـوم كالحواجز ، تخفى ما وراءها ، ولكن الفن يعطى شخصيتنا حرية الأبدى الخالية من المصلحة ، وهناك نجـد الأبدى فى منظره الحقيقى (١) .

ولذلك فان التعبير عن الانفعـال لا يمكن أن يقـوم عليه معيـار فنى . فالقصيدة الغنائية هى أكثر بمـا لا يقاس من العاطفـة التى تعبر عنها ، كما أن الوردة اكثر من مادتهـا (٢) . ويهاجم طاغور محاولات التحليل النفسى لتفسير الأدب لأنهـا تقـوم على افتراض دوافع أصلية للعمل الأدبى ، ولكن مهما يكن من أمـر هذه الدوافع فان الحقيقة المهمـة هى أنهـا قد أخذت فى الأدب شكل صـورة ، أى خلق شخصى فريـد وان يكن كليـا . ويضرب مثـلا ببيت فى أغنيـة شـعبية : « ان قلبى كمجـرى ذى حصـباء يخفى جـدولا مجنونا » . فقـد يفسر المحلل النفسى هذا البيت على انه مثل للرغبـة المكبوتة ، وبذلك يحـوله الى نموذج للاعـلان عن واقعة مزعومة ، ولكن وقائع كبت الرغبة شائعة وكثيرة ، أما هـذا التعبير

(١) Creative Unity, p. 39.

(٢) Ibid, p. 37.

المعـين فانـه متميز متفـرد ، وهـو يمس عقـل السـامع لا بأنه واقعـة سيكولوجية بل بانه شعر فردى ، يمثل حقيقة فردية تنتمى الى كل زمـان ومكان فى عالم الانسـان . ولكن هذا ليس كل شىء . فشـكل القصيدة يرجع بلا شـك الى لمسـة الشخص الذى انتجها ، ولكنهـا فى الوقت نفسـه قـد أحالت صورة مادتها — وهى الحـالة الانفعاليـة لقائلها — باشـارة تباعـد تـام ، واكتسبت حريتها من كل تقيـد بسيرته حين اتخـذت كمالا ايقاعيا له قيمـة فى نفسـه (١) .

— ٥ —

« تحول الواقعة الى حركة ذات ايقـاع » هو — عند طاغور — كل شىء فى الفن . هذا ما يفعله الانفعـال الشخصى حين يتجـرد . فالشـعور بالجمـال ليس هو الشعور بانسجام الخطوط والأشكال والأصوات والألوان فحسب ، ان الانسجام الجامد لا يعنى شيئا ، انـه قانون يمكن أن يدرسـه العـلم ، ولـكن الجمـال هـو تعبير اللامحـدود عن نفسـه فى المحـدود ، فالجمـال — بمعناه الشائع من انسـجام الخطـوط والأشـكال والألـوان والأصوات — وسيلة وليس بغاية (٢) . ولكن كيف يعبر الخـالد عن نفسـه فى العابر ؟ كيف يعبر اللامحدود عن نفسـه فى المحـدود ؟ سر ذلك التعبير هو الحـركة . فالعالم حركة (٣) ، وخـلال كل تغيراته هنـاك ايقـاع مستمر ، وعندما يوافق ايقـاع نفوسـنا ايقاع الأشـياء فى الكـون تكتسـب الأشـياء حقيقتها — جمالهـا . « هنـاك نقطـة فى لغـز الوجـود تلتقى عنـدها المتناقضات . تكون الحركة عندها ليست كلهـا حركة ، والسـكون ليس كله سكونا . تتحـد عندها الفكرة والشكل ، والباطن والظاهر . يصبح اللامحـدود عندها محدودا ، دون أن يفقـد لا محـدوديته (٤) » « ان الوردة تبدو لى ساكنة ، ولكن لها بوزن تاليفهـا شاعرية حـركة فى داخل ذلك السكون (٥) » هذا هو الجمـال الحقيقى .

(١) «The Religion of an Artist» in : C.I.P. p. 42-3.

(٢) Personality, p. 19.

(٣) Ibid, p. 59.

(٤) Ibid, p. 44.

(٥) The Religion of an Artist, p. 38.

وكذلك نحن حين نخلق رموز الجمال فى الفن . ان القوة الخالقة فى يد الفنان ، ليعبر عن اللامحدود فى المحدود ، هى قوة الايقاع ، اى قوة الحركة التى يسيطر عليها الانسجام . « وفى الايقاع الكامل يصبح الشكل الفنى مثل النجوم التى لا تكون ساكنة ابدا مع ما يبدو من سكونها . فالصورة العظيمة تتكلم دائما ، أما الخبر فى صحيفة ، حتى ولو كان خبرا عن فاجعة ، فانه يولد ميتا . وقد تبدو بعض الأخبار عادية فى ركن مختف من صحيفة ، فاذا اعطيتها الايقاع المناسب اضاءت ابدا . وهذا هو الفن . ان لديه العصا السحرية التى تمنح حقيقة لا تموت لكل الأشياء التى يلمسها ، وتصلها بالكائن الشخصى فينا . فنقف امام آثاره ونقول : اننى أعرفك كما أعرف نفسى . انت حقيقة » (١) .

وواضح من ذلك ان النقاش حول العنصر الجوهرى فى الفن هل هو مادته أو صورته يصبح ضربا من اللغو . فالمادة أى الأفكار ــ اذا أخذت بذاتها ــ تجريد يمكن ان يتحدث عنه العلم ، والصورة ــ اذا اخذت بذاتها ــ هى أيضا تجريد تتحدث عنه بعض العلوم كعلم البلاغة (٢) . ولكن العنصر الجوهرى فى الفن هو وحدة مادته وصورته وحدة لا انفصام لها ، وحدة تعبر عن شخصيتنا الخالقة ، وحدة كوحدة الجمال نفسه ، لا يمكن ان تحلل أو تعلل ، لأنها اكبر من جميع اجزائها ، وأبعد مدى من ظاهرها . ولهذا يفضل طاغور الموسيقى على سائر الفنون ، وهو يقصد بالموسيقى الغناء بالذات . فمادة المغنى ، وهى الصوت ، تنبع من داخله ، ففكره وتعبيره أخ واخت ، وكثيرا ما يولدان توامين . ومع ان الموسيقى تنتظر حتى تتم ، شأنها فى ذلك شأن أى فن آخر ، فانها تعطى فى كل خطوة جمال الكل . ثم انها لا تحتاج الى معنى واضح لكى تعبر ، ولهذا فهى تعبر عما لا يمكن أن تعبر عنه

---

(١) «The Religion of an Artist» p. 38.

(٢) Personality, p. 19 - 20.

الكلمات (١) . اى انهـا اكثر الفنـون شخصية وحركة ووحـدة ، وابعـدها عن التفسـير .

ولنا ان نسال بعد هذا : ما وظيفة الناقد اذا كان العنصر الجوهرى فى الفن ، وهو وحـدته ، شيئا لا يمكن تحديده ؟ وهنـا نذكـر حـوارا بين شخصيتين من شخصيات طاغـور : سنديب ونيكهيل فى روايـة « البيت والعالم » . كان سنديب يعد نفسـه خبيرا فى الفن ، فقال له نيكهيل ساخرا : « اذا احتاج الفنانون الى معلم فلن يعـوزهم وانت موجـود ! »

فرد سنديب : « ما الذى يجعلك تظن ان الفنانين غير محتاجين الى معلمـين ؟ » .

وأجاب نيكهيل : « الفـن خلـق . فينبغى ان نقنـع شاكرين بتلقى دروسنا عن الفن من عمل الفنـان » .

ليس الناقد اذا معلما للفنـان ، بمعنى ان يضـع له قواعـد للخلق الفنى . ان غاية ما يستطيعه النـاقد هـو ان يعبر عن استجابة شخصيته لانسـجام العمل الفنى الذى هو علامة وحـدته وشخصيته . ان الناقـد اذا ، طبقـا لنظرية طاغور ، هو الفنـان القارىء ، او القارىء الفنـان .

— ٦ —

من هذه الصفحات نرى أن نظرية النقـد عن طاغور شـديدة الارتباط بنظرته الى الوجـود من ناحية ، وبممارسته الفنية من ناحيـة أخـرى . ومع انه لم يعرض نظـريته النقدية عرضا منهجيا منظما ، فاننا نستطيع القـول بانها تبدأ من ملاحظـة اسـتقلال الفن عن المنفعـة . فالفن هـو التعبير عن الانفعـال لذاتـه وليس لهـذا التعبير قيمـة وراء شـعورنا بشخصيتنا ، وارتباط هذه الشخصية « بالشخصى الأسمى » الذى يتغلغـل فى ثنايا الوجـود كله . ومع ان طاغور يلاحظ فى بعض المواضـع ان كـلا من العلم والأخـلاق هما أيضـا نتاج لنشـاط انسـانى فائض ، خـارج عن حـدود الضرورة والمنفعـة ، ومن هنـا يقرنهمـا بالفـن ، فـان تلك

---

(١) Sadhana : «The Realization of Beauty».

الفقرات يجب أن تفهـم فى ضـوء الفقـرات الأخـرى التى تتنـاول معنى « الشخصية » وعلاقتها بالفـن . فالشخصية هى مبدأ الوعى ومنتهـاه . مبـدؤه لأنهـا اثبـت من جميع الوقائع المتغيرة التى ندركهـا بعقولنا ، ومنتهاه لأنهـا تتسامى فوق كل جهود الانسـان لاخضـاع عالمه المـادى (بالعلم) أو لاخضـاع رغباته وشـهواته (بالارادة والأخـلاق) : فهى حرية خالصة ، وهى القمـة التى تتوحـد عندها اثنينية الوجود ، بالاتحاد الكامل — الذى قوامه الحب — بين الجـزئى والكلى ، بين الواحـد الفردى والواحـد المطلق . ان العالم المخلوق شخصى لأن كل محدود فيه يعبر عن اللامحـدود ، والشعور بالجمـال هـو الشـعور بهـذا الانسجام فى العالم المخلوق ، والفن هو التعبير عن امتداد شخصيتنا — فى الحـرية والحـب — لندرك اللامحـدود فى المحـدود .

ومن هنـا يقف الفن على قمـة المناشـط البشرية ويعبر عن وحـدة الشخصية الانسانية . ومن هنا يصح أن يردد طاغـور قـول كيتس « ان الجمـال هو الحـق والحق هو الجمـال » ، لأن « الحـق » الذى يبحـث عنه العلم والفلسفة والأخـلاق هـو « القانون » فى العـالم المـادى أو فى أنفسـنا ، و « الجمـال » الذى يعبر عنـه الفن هو « الانسـجام » الـذى هو روح القانون . بينما يؤكـد فى مواضع اخـرى ان قضايا العلم مختلفة عن « الحقائق » التى هى من اختصاص الفن ، لأن قضايا العلم مجالهـا وسـط محـايد لا علاقـة له بشخصيتنا ، فى حـين ان « الحقـائق » التى يكشـف عنها الفن هى الحقائق الجوهرية التى تعبر عن اتصال شخصيتنا بشخصية العالم . وفى مواضع غير هذه يشـير الى أن العلم ليس ماديا كمـا يبـدو لأنه فى الأصـل ليس إلا تعبيرا عن حرية الانسـان فى تعامله مـع الطبيعة ، وفى مواضع اخـرى أيضا يقـرر ان قضايا العلم والفلسفة يمكن ان تكون فنية حين تفقـد صفتها المجـردة وتصبح « شخصية » .

وبناء على هـذه المقدمات يجـوز القـول ان الاحسـاس بالجمـال عنـد طاغور ، معنـاه الاحسـاس بالانسـجام الكامل بين اللامحـدود والمحدود . (يصرح طاغور فى « السادهانا » بأن هذا الاحساس يمكن أن

يوجـد بالنسبة الى كل شىء ، ولكننـا نعجز عنـه أحيـانا فنصف الأشياء بالقبح ، « فالقبح » إنما هـو تعبير عن عـدم احسـاسنا بالجمـال) كمـا يجـوز القـول ان الفن هـو التعبير عن الانسـجام بين اللامحدود والمحـدود ، أو كما عبر طاغور فى احـد المواضـع ، بين الفريد والعام — هذا التعبير الذى لابـد ان يسـيطر عليه « مثال انفعـالى » ما . ومن هنـا نراه يتكلم عن قوانين التحليل النفسى واستخدامها فى الأدب وتفسـيره مشـيرا الى « غرابتها » مـرة والى « عموميتها » مـرة اخرى ، فهى « غريبة » لأنهـا تعزل ظواهر مرضية عن الصـورة السوية للوجـود ، وهى « عامة » لأنهـا تبحث عن « دوافع أصلية » وراء الأعمال الفنية . فى حين أن كل عمل من هذه الأعمال له صفته الفريدة المميزة . ان الفـن هـو — فى وقت واحد — اشمل من علم النفس واكثر تحديدا .

ويترتب على كون الفـن « تعبيرا عن الانسـجام بين اللامحـدود والمحدود » فكرة جوهرية فى نظرية النقـد عند طاغور ، فكرة تبـدأ عندها نظـرته الى « التكنيك » ، فكأنهـا هى المحطـة الأخـيرة فى نظريته النقدية ، اذا اعتبرنا فكـرة « الشخصية » المرتبطـة بفلسفته العامة هى المحطة الأولى . هذه الفكرة الأخيرة هى فكرة « الحركة ذات الايقاع » . فمع ان أى تفكير نظرى لا يمكن ان يفسر كنه الجمـال فى الشىء الجميل ، اى كنـه الوحـدة بين اللامحدود والمحـدود فى الخليقة ، كما لا يمكنه ان يفسر كنـه الجمال الفنى ، أى كنـه الوحدة بين مادة الفـن وصورته — فان فى مقـدورنا أن نقـول ان هذه الوحـدة انما تتم باجتمـاع نقيضين ، فى احساس الناظر على الأقل ، وهما الحركة والسكون ، والايقـاع الكامل هو الذى يوفـر لأعمـال الفن دوام الحركة من السكون الظاهر ، فنرى الكلمات المحدودة ، أو الخطـوط المحدودة ، تتحـدث حديثا لا نهائيا : تشـير وتومىء وتوحى ، وتصـل الكائن الشخصى فينا بالوجـود الشخصى اللامحـدود .

موقف من
البنيـــوية

لا تبرؤاً من مسئولية هذا العنوان ولا هروبا من تبعاته ، بل اقـرارا للواقـع ، وصدقا مع القارىء ، اقول ان لجنـة التحرير هى التى اقترحته علىّ . وهو امتحـان عسير لأنه لا ينطوى على مجـرد اقتراح بموضـوع للكتابة ، بل هـو يفترض مع المعـرفة الكافية بالبنيوية و « الأهليـة » لاصـدار الأحكام لها أو عليهـا نوعا من الصراع الايديولوجى قد لا يخلو من التطـرف او العنـاد . ولا أدرى اهى منزلـة كريمـة تريـد لجنـة التحـرير أن تحلنى اياها ، أم خطـة لاستدراجى ... ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الانسان مواقف ، واذن فانسانيتى تساوى بالضبط المواقف التى أتخذها وشجاعتى فى اعلانها ، واذا احسنت لجنة التحرير ظنها بانسانيتى فليس فى وسعى أن أجبن أو أخيس . ولكن اعـلان المواقف لا يعنى الكذب أوالتنفج والبنيوية اليـوم ـ يعلم القارىء ـ مذهب فى المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتمـاع ، أى فيما يسمى مـرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الانسانية ، مع أن منشاها فى علم اللغـة الحديث ، ومن ثـم فامتدادها الأقرب هو الى النقد الأدبى عن طريق ذلك العلم الجـديد الذى يزعـم تارة انه خـادم للنقـد الأدبى وتارة اخـرى ـ شأن أى خـادم خـائن طمـوح ـ انه وريثه الطبيعى ، اعنى علم الأسلوب .

وأذا كانت للبنيوية هذه الفروع كلهـا فهى حقيقة بأن تسـمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمـادية الجدلية ، وهى الفلسفات التى لا تزال تصطرع فى عالم اليوم . وقد تكون لى « مواقف » من هـذه الفلسـفات ولكننى يجب أن أعترف للقارىء بانهـا مواقف مؤقتة هشـة لا تستحق ان اعرضها بل أن انهض للدفاع عنها . وهل انا من الحماقة بحيث أدعى انى حددت موقفى من « عالم اليوم » ؟ اننى ما ازال فى مرحلة الفهم ، واذا استطعت ان احل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركنى المـوت

فسوف ابادر الى تسجيل « موقفى » من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس ٠

واذن فلأفزع الى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص ٠ فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى الحديث ، وحسبى أن اتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود ٠ ومع ذلك فان مهمتى لن تكون سهلة ٠ فالبنيوية هى بدعة العصر ، وكتب اعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن ان يؤلف مكتبة ضخمة ٠ واذن فلابد من الاختيار ٠ وسأعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية لبعض اقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات « المحايدة » من خارج المنهج ٠ واذ لم يكن بد من الولوج الى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لالقاء شىء من الضوء على النقد الأدبى البنيوى ، لمكان بحث « الأساطير » من العلمين ، فسأرفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول — ما استطعت — ان التزم الأمانة فى العرض ، والدقة فى التحليل ، والموضوعية فى الحكم ، متجانفا عن طريقة الجدل التى يمكن ان ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن « موقف » ٠

اما النصوص الأساسية التى اعتمدت عليها فينبغى ان يعد فى مقدمتها كتاب سوسير « دروس فى علم اللغة العام » اذ لا جدال فى انه واضع اسس المنهج البنيوى التى انتقلت بسهولة من اللغة الى الأدب ٠ ثم يأتى بعده لغوى آخر لا يقل عنه تاثيرا فى النقد البنيوى ان لم يكن اقوى اثرا ، لأنه اهتم اهتماما مباشرا بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالتاه « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل » ضروريتان لفهم معظم ما كتب فى النقد البنيوى ٠ ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لفى ستروس فى تحليل سوناتة « القطط » لبودلير ، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتابان لرولان بارت : « درجة الصفر فى الكتابة » و « س / ز » ، واخيرا وليس آخرا كما يقولون ، مجموع لميكل ريفاتير نشر بالفرنسية

بعنـوان « مقالات فى علم الأسـلوب البنيـوى » . وأما الدراسـات التى تناولت النقـد البنيوى بالأصالة أو فى سـياق المنهج البنيوى بوجـه عـام فهى : « علم الشعر البنيوى » لجوناثان كلر ، و « مفهـوم البنيوية » لفيليب بتيت ، ثـم مجمـوعة الأبحـاث والمناقشـات فى نـدوة جامعـة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت فى كتاب من تحـرير رتشارد ماكسى ويوجينيو دوناتو ، واحتـوت على نصوص مهمة ـ أشـبه بخلاصـات مركزة ـ لأعلام المنهج البنيوى فى النقـد الادبى وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف احيانا .

وفى باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبـل اعـداد هذا المقـــال فصـولا من كتاب « الأنثروبولوجيا البنيوية » للفى ستروس ، ولم يتيسر لـدى منه إلا ترجمـة عربية رديئة وفصـل من الترجمة الانجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة ، ثم مقاله فى تحليـل أسطورة « أسديوال » (فى ترجمتـه الانجليزية) وكتابه « عقليـة المتوحشـين » (فى ترجمته الانجليزية كذلك) وهو شـديد الابهـام فى مواضـع ، ولاسيما الفصـل الذى كتبـه عن التاريخ . وافدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الانجليز ادموند ليتش ، أحدهمـا عن لفى ستروس ، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوى فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظرى انـه تحـول من ناقـد للبنيـوية فى الكتـاب الأول الى ممثل لهـا فى الكتـاب الثـانى .

واذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القـدر فلا شـك أن هنـاك آخـرين سيقلبون شفاههم ازدراء . فلهؤلاء وهؤلاء أقـول : ان انفجـار المعلومات فى عصرنا لا يتيح لأى باحث ان يحيط بكل ما كتب فى موضـوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح لـه ـ من جهـة أخـرى ـ بأن يغمض عينيـه عن حركة الفكر فى العالم . فالنهج القاصـد هو أن يعمـد الى النصـوص الأصلية فيقرأها قراءة متانيـة ، حتى اذا أحكمهـا (وليس هـذا بالأمـر

الهين ، ولا ادعى أنى بلغت منه ما اريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية : فاما أن تتيسر له فيلتقط بأيسر النظر ما فيها من اضافات ، واما أن تفوته فلا يكون قد فاته الا بعض الفروع دون الأصول . ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس ، ولا يقنع بمنزلة الحاكى أو المقلد او المطبق ، فانها لا تفضل - الا قليلا - منزلة الجاهل المتشدق .

فلنبدأ بحثنا عن البنيوية - أيها القارىء الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه . وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به فى هذا « الموقف » الصعب !

واول ما ينبغى البدء به هو تمييز « البنيوية » مذهبا او منهجا من كل حديث عن البنية أو البناء . فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبى . ويمكن القول ان الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنيت بالتحليل الفنى للنصوص الأدبية ، مخالفة للاتجاه الذى ظل سائدا حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى ، سواء جعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعكاسا لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية . وفى مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات هنرى جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان « فن الرواية » - على انها تحول تاريخى ، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد والروائيين الانجليز وهى : « وجوه الرواية » لـ أ . م . فورستر ، و « بناء الرواية » لادوين موير - وقد ترجما الى العربية - وثالثها ، ولعله أولاها بالعناية « صنعة القصص » لبرسى لبوك . وقد انصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية ، مثل زاوية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث ، وموقف الروائى من شخصياته ، ورؤيته للزمان والمكان . وكانت حركة « التجريب » لدى الروائيين الانجليز والأمريكان فى العشرينيات

والثلاثنيات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر ، حافزا لأعمـال نقدية ، يصعب احصـاؤها فى هذا المقـام ، اهتمت اهتماما اساسيا بدراسة البنـاء الفنى واللغـوى .

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشـعرية الجـديدة التى اصطنعها اليوت وباوند كانت وراء الأعمـال النقـدية الرائـدة لمواطنيهما رتشاردز وامبسـون ، ولاسيما « النقد التطبيقى » و « فلسـفة البيـان » للأول و « سبعة ألوان من تعدد المعنى » للثانى ، مع أن ذكر اليـوت او باونـد قلما يرد فى هذه الكتب . فقـد كان الناقـدان يحاولان التنظـير للغـة الشعر عموما ، والأصح أن يقال انهمـا كانا يرميـان الى اعـادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفســه . ولا شـك ـ على كل حـال ـ انهمـا فتحـا بتحليلهما لفكرتى « السـياق » و « تعدد المعنى » آفاقا جديدة للنقـد الحـديث ، وان هاتين الفكرتين ، اللتين تترددان فى النقـد البنيوى ، ليسـتا من الأفكار المميزة لهذه المدرسـة ، فانت تجدهمـا عنـد البنيويين كما تجدهما عند غير البنيـويين من النقـاد المحدثين ، بدون اختـلاف مهـم فى المدلول او فى الاصطلاح غالبا .

لم يكن من الغريب ، قبل المدرسة البنيوية ، أن يتحـدث الناقـد عن كثافة اللغـة الشعرية واستعصائها على التحـديد المعجمى . فالكلمة ـ من جهة ـ متعـددة الدلالات داخل النص نفسـه ، ومن جهـة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجـاوز النص الى كل ما كتب قبله ، بـل الى « كتاب الحياة » نفسـه كما يعبر بـارت ، وانمـا يكتسـب المفهومان ابعـادا جـديدة عنـدما يرتبطـان بالأصــول الفكرية المميزة للمذهـب البنيوى ، والتى سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقـال .

والشـبه واضـح ـ على الخصـوص ـ بين « النقـد الجـديد » الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقـد البنيـوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينات . بل ان النقـد البنيـوى سمى

ايضا بالنقد الجديد . كما ان اصطلاح « البنية » ظل شائعا بين « النقاد الجدد » فى امريكا ، ولا يكاد القارىء يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تاكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضعات الفنية = المؤسسة) فى الأدب ، على حين يؤكد النقاد الجدد ـ مخلصين لتراثهم الانجلو سكسونى الذى يهتم بالواقع المحسوس المجرّب ـ جانب النص الأدبى كعمل له تفرده وذاتيته ، قبل ان يصبح فى الامكان النظر الى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية ، أو بين الأعمال الأدبية كلها . ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كاعمال متميزة) عما يسمى « بالواقع » الخارجى أو « الحقائق » الفكرية . فالعمل الأدبى عندهم جميعا وجود خاص له منطقه وله نظامه ، أو بعبارة أخرى له بنيته التى تتميز عن بنية اللغة العادية باسقاط غرض « الابلاغ » من حساب الكاتب ، وهو ما يعبر عنه أرشيبولد ماكليش بان القصيدة « لا تعنى بل تكون » ، وما اشار اليه جاك دريدا بقوله ان لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز كاللغة الطبيعية (التمايز بين الحروف هو الذى يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعانى ، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الاعرابية الخ) بل على مبدأ الارجاء ايضا (النص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرجئه أو يبقيه فى حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى) وما عبر عنه بارت بقوله ان عمل الناقد ليس اكتشاف « معنى » العمل الأدبى ، ولا حتى « بنيته » ، وانما هو اظهار عملية البناء نفسها ، أو « اللعب » المستمر بين سطوح المعنى .

فالفرق بين « النقد الجديد » و « النقد البنيوى » يوشك ان يكون كله راجعا الى حالتين من حالات الفكر ، لا الى اختلاف فى المسلمات أو النتائج .وهو فرق أجمله ليتش احسن اجمال بقوله ان الاتجاه البنيوى ـ كما يسمى ـ هو اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى

الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظـة المباشرة للعلاقات المتبـادلة بين اعيـان الموجـودات • ولعله لم يعـد الصـواب كذلك حين قال ان الاتجـاهين غير متعارضين بل متكاملان •والتكامل بينهما يظهر لدينا حين نخرج من مجال النقـد النظرى الى مجـال النقد التطبيقى • فهنـا نلاحظ تقاربا ـ ان لـم نقـل اتفاقا ـ فى المبـادىء والوسـائل والنتائج • فاذا قارنا ـ على سبيل المثـال ـ بين تحليـل كلينث بروكس ـ من اقطـاب النقـد الجـديد ـ لقصـيدة كيتس « الى قـارورة اغريقيـة » وتحليـل ريفاتير ـ من ممثلى البنيوية ـ لسوناتة بودلير « القطط » ، وجدنا امامنـا نوعا واحـدا من النقـد ، سـوى أن الثانى اكثر تفصيلا من الأول • بل ان المبـدأ البنيـوى الأساسى الذى يعتمد عليه ريفاتير فى تحليلاته كلها ، اعنى ان جـوهر البنيـة هـو « العلاقة » لا « الذوات » المكونة لأطراف هذه العلاقة ـ هـذا المبـدأ مقرر بوضـوح تام عند بروكس ، الذى يقارن بين صورتين فى قصيدة كيتس : صـورة النـايات المصورة على القارورة الاغريقية والألحان غير المسموعة التى يتخيلها الشاعر صـادرة عن هـذه النـايات ، أجمـل من كل لحـن مسموع ، وصورة الاحتفال اندينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر (اذ غادروها جميعا ليشتركوا فى هذا الاحتفال) فيقـول بروكس : « ان العلاقة بين المدينة المتخيـلة والاحتفال المصـور هى ذات العلاقة بين اللحـن غير المسـموع والنايات المحفورة » • البنيـة واحدة ، وهى تتكرر فى اشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقتهـا بالواقع ، شـكلا من اشكال هذه البنية • لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الأخـير بمثل هذه البسـاطة ، لا عجـزاً او غفـلة عن ذلك ، بل لأن التحـديد ينفى اى معنى آخـر ، ومن ثم يبعـدنا عن الشـعر بدلا من ان يقربنا منه ، واذن فلعل خير ما يمكننا ان نفعـله ـ هكذا يقـول فى ختـام مقاله ـ « هو ان نتعلم الشـك فى قدرتنا على أن نمثل اية قصيدة كانت تمثيلا صحيحا عن طريق النثر » • ومـرة اخرى نراه يلتقى فى هذا المبـدأ مع بارت الـذى ينكر أن يكون عمـل الناقد هـو اكتشـاف المعنى او البنيـة •

ولعل هذه الفكرة هى النتيجة المنطقية التى يجد النقد الحديث نفسه مواجها بها ، مادام قد بدأ من مسلمة « استقلالية الأدب » ولهذه النتيجة العملية وجهها النظرى الذى يقول بان موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس اى شىء آخر ، لا « الحياة » ولا « المجتمع » ولا « الأفكار » ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس « الى قارورة اغريقية » اهتماما غير عادى من النقاد الجدد ، ولهذا ايضا كتب بارت كتابا كاملا فى تحليل قصة قصيرة لبلزاك بطلاها كلاهما فنان ، ان لم نقل ان بطلها الحقيقى هو القصة نفسها . ويشير روب جرييه الى هذا المعنى بقوله ان « زمن الرواية » عنده هو الزمن الذى تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة « ان موضوع الأدب هو الأدب ذاته » ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتبا أو فنانا (وان كان لهذا الاختيار دلالته) وانما المقصود أن متعة القراءة تنحصر فى متابعة مغامرات المعنى ، فى الحوار المستمر بين القارىء والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات الا وسائل لاجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارىء فى هذه العملية ؟ ان القارىء حين يقرأ ، ليس ذاتا ، ولكنه فى حقيقة الأمر مجموعة مواضعات ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضعات نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب . واذن يمكنك ان تقول ـ على العكس تماما ، وبنفس الصدق ـ ان القارىء هو الذى « يكتب » النص . اما بارت فيقول ، بتفصيل اكبر ، ان ما يحدث أثناء عملية القراءة هو اننا « نترجم » ما نقرؤه ، اى اننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسما ، وفى خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التى يتألف منها النص .

— ٢ —

لا شك ان ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن « موضوع الأدب هو الأدب ذاته » (وهو عنوان نضعه نحن لممارسة اساسية اخذ بها النقد الجديد كما اخذ بها الأدب الذى واكبه وتفاعل معه ، ممارسة

تقبل اية مادة ماخوذة من الحياة على انها « أدب » اذا اميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان ـ كما يوقف نشاط بعض الخلايا فى الأجسام الحية ـ ونشطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة فى الفن) والقول بان « النص يحاور نفسه » (وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنلخص به منهج بارت وجوليا كرستيفا الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص) ٠هذه المسافة تدل ـ كما سبق ان قلنا عن فكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » ـ على ان المذهب البنيوى اعتمد اصولا فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة ، وان كان وثيق الارتباط بها ٠

ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا ادرى لماذا يهمل دارسو الأدب فى هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكان فيها ميكروبا يمكن أن يفسد ابحاثهم الشكلية) ان رومان جاكوبسون قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد فى امريكا واختلط بممثليها ، وان لم يعد من أعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة ، وكان هو معنيا بالأدب من خلال اللغة دائما ٠ ويبدو ان جاكوبسون ـ الروسى المولد والنشأة ـ هو الذى حفز النقاد فى امريكا وفرنسا على السواء الى الاهتمام بالشكليين الروس ٠ هذه هى التاثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوى من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغى ان ننسى ـ بعد ـ ذلك التاثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر ٠ فالبنيوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة ـ بكل ما يحمله معنى البدعة من اغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين ـ ليست فى الواقع الا وجها من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها الى اواخر القرن الماضى ، والتى حمل لواءها المنشئون قبل النقاد (يذكر بارت ، فى هذا السياق ، ملارميه وبروست) ٠ ولكن اذا كانت الحداثة تعنى ، اساسا ، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى ، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كاداة توصيل ، فلا شك ان البنيوية تدفع بهذه العملية الى اقصى

مداها . فاذا كان لنـا ان نتحـدث عن مذهب تجريدى فى الأدب ، ينفى تماما وظيفة التصـوير او المحاكاة كما ينفيهـا المذهب التجـريدى فى الفنون التشكيلية ، فان ذلك المذهب هو البنيـوية . والفرق بين ناقـد مثل بارت وناقـد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيرا) هو كالفـرق بين روائى كبيروست وروائى (أو لا روائى ؟) كروب جرييه . ولعل من أسباب اهتمـام البنيويين بالرواية اكثر من الشـعر ان الرواية كانت تمثل تحـديا اكبر للفن التجـريدى . فهل يمكن ان تخلو رواية ما من تصـوير أو محاكاة ؟ لقـد اقتحـم التجـريد تخـوم النثر ، واسـتطاع — بواسـطة التحليـل البنيوى — ان يكشف عن ادق الحيـل اللغوية التى يعمـد اليهـا القصص لينسلخ عن الواقع . ان الرواية الجـديدة (أو اللا رواية) عنـد منشـئيها والمدافعين عنهـا هى مثل الشعر تماما « لا تقـول شيئا » ، بل انهـا اشـد تعقيدا من الشعر لأنهـا لا تكتفى بتعـدد المعنى الذى تحـدث عنـه امبسون بـل تعمـل على مسـتويات كثـيرة او تسـتخدم مواضعات كثيرة يتعـذر احصاؤها . بعض هذه المواضعات يستمد من الخارج : مواضعات تتعـلق بالحيـاة الاجتماعية كعلاقات الأبنـاء بالآباء وعلاقات الأقارب والأصهار وقيمة المـال وقيمة النسب وآداب المآدب الخ ، وبعضها يرجع الى الثقافة بمعناها الضيق : من افكار عن الفـن والعـلم والصحة والمرض والجغرافيـا والاقتصاد والصناعة والتجـارة الخ ، وبعضها يرجع الى الدين والحكمة من أفكار عن الحيـاة والمـوت والحـظ والقـدر وطبـائع البشر ومصـير الانسـان الخ . وبعضها الآخـر راجـع الى الفن نفسه : من طريقته فى عرض الأحـداث وتوزيعهـا على الرواية وايجـاد نوع من الوحـدة بينها ، وحيـل للكشـف عما يريـد الروائى أن يبينـه أو يوحى به من طبـائع الشخصيات ، واسلوب فى التشويق يعتمد على سر يلوح به الروائى ثم يعرضه ثـم يقلبه بـين تلميح وتعمية واخفـاء واظهـار الخ . هذه « الكثرة »

موجـودة لا يصعب تتبعهـا فى الأعمــال الروائية الكلاسـية نفسـها (كل ما قبـل بروست هـو فى نظـر بـارت لاشىء ، كمـا ان المعـاصرين الذين يستعيضون عن « الكتابة » « بالفن » ـ مثل أندريه جيـد ـ هم كلاسيون كـذلك) . اما الأعمـال الحديثة حقـا ، الأعمـال التى جعلت « لتكتب » لا « لتقـرا » ، او بعبـارة أخرى تلك التى توصف بانها منتجـة للمعنى ، وليسـت بحال ما نواتج عن معنى ، فهذه يقف النقـد أمامهـا عاجزا ، اخرس . يقـول بارت :

« اما النصوص التى يراد بها أن تكتب ، فلعله لا يوجـد شىء يصلح لأن يقال عنهـا . ولكن اين هى أولا ؟ من المؤكـد اننا لن نجـدها بين المقـروء (أو على الأقل لن نجـدها الا فى النـدرة ، بالمصـادفة ، لمحـا واعتراضا فى بعض الأعمال الحدية أو المتطـرفة) : ان النص الذى يـراد به ان يكتب ليس شيئا متعينا ولا نكاد نجـده فى المكتبة ، وزيادة على ذلك فمن حيث ان نموذجه هو كونه منتجـا (لا ممثلا) فانه ينفى كل نقـد : لأن النقـد مادام ناتجـا عنـه فسيختلط به ، واذ يعيـد كتابته فانـه لن يكون الا ناشرا ومفرقا له فى حقـل الاختلافات الذى لا حـدود له . ان النص الذى يراد به أن يكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن ان يوضـع فوقـه اى قـول مترتب عليه (اذ لا مناص من أن يحـوله الى ماض) . النص الذى يراد به أن يكتب هو نحن فى حـال الكتابة ، قبل ان تصبح لعبـة العـالم اللانهـائية (العـالم باعتبـاره لعبـة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحـد (ايديولوجية ، جنس أدبى ، نقـد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشبكات ، ولا نهائية اللغـات . النص الـذى جعـل ليكتب ، هو الروائى بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقـالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الانتاج بلا ناتج ، البنـاء بلا بنيـة » .

(س / ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت واتخذوها موضوعا للتندر والسخرية ، او حملوا المترجـم وزرها . وربما أمسـك بها آخـرون

وجعلوها كالمشق يقلدونها وهم لا يعرفون راسها من ذيلهـا . وكتابات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يفتعله الكاتب وانما مرجعه ، غالبا ، أمران : اما انه يستعمل مصطلحات غير مألوفة فى لغـة النقـد وان كانـت معانيهـا ـ فى منظـومة بارت الفكرية ـ اكثر وضـوحا وتحـديدا من معظم المصطلحات التى تلوكهـا الألسـن حين يتحـدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه . وأحسب أن القارىء الذى وعى ما مهـدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليـل من معانيهـا . واما انه ـ وهـذا هو الأهم ـ يتحـدث عن شىء غير مألوف ولن يكون مألوفا : وذلك أنه واقف على تخـوم الوعى ، يحدثنا عن عالم هو حـرية تامة ، عالم تعطلت فيه اللغـات وغابت الحدود التى رسمها الانسـان ، فهو ان شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) أو ان شئت فراغ مطلق (اذ يبـدو ان بارت لم يقـرر بعـد) . فى مثـل هذا العالم لن تكون هنـاك اشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وانمـ هو فعـل محض . وبارت يتحـدث عن « العالم » ولكنـه لا يعطى أمثلته الا من الأدب . ويبدو لى أن ما يقـوله عن الأدب ينطبق على كل ما فى العالم الحديث (اكره أن اقـول : العالم الغربى ، أو الحضـارة الغربية ، لمـا ينم عنـه هـذان التعبيران الشائعان من خـداع للنفس ، وتباه مفلس : انمـا هى حضارة واحدة ، وما نحن أبنـاء الشرق الا الطفيليات التى تعيش وتتكاثر حـول شطآنها) . وان شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يجـرون وراء الثروة ، والمنصـب ، والسـلطة ، والجـاه ـ الأفـراد والجماعات والدول ، حتى اذا بلغـوا ما املوه وجـدوه حطـاما ، فاندفعوا مـرة اخـرى يجرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجـاه . القيمة الوحيدة الباقية ـ ان كانت هناك قيمة ـ هى هـذا السعى نفسـه (« وان ليس للانسـان الا ما سعى » !) دين جـديد ، وكأن الزمن استدار كهيئته يوم خلق الله السموات والأرض .

عند بارت ، كبير نقـاد هذا العصر ، لا توجـد الا قيمتان ادبيتان : الكتابة والقراءة : او ان شئت الدقـة فقل : الكتابة القراءة (بمعنى ان الكتابة تقرا القـارىء : « النص يتكلم طبقـا لرغبات القـارىء » ـ م · ن · ص ١٥٧ ، « فى النص لا يتكلم الا القـارىء وحـده » ـ م · ن · ص · ن) والقـراءة الكتابة (أى أن قيمة النص هى فى ان يجعل القـارىء يكتبه أو يعيد كتابتـه ، أن يحطـم قاعـدة التعامل الرأسمالى بين كاتب منتج وقارىء مستهلك) وهما وجهـان لحقيقة واحـدة أو قيمة واحـدة · الكتابة فعـل اشبه بالقراءة ، والقراءة فعـل اشـبه بالكتابة ، وقيمتهما ليست فى الشىء المنتج (المعنى فى الحالتين) · بل فى الانتـاج نفسـه · ولكن « الأدب الفعـل » ليس كسائر الأفعـال المدنيـة التى اشرنا اليهـا ، بل هو فعـل واع مدرك ، هـو ـ وحـده ـ شـاهد المأساة التى يعيشها انسـان هذا العصر · فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى تحـرير الكتابة من كل المواضعات التى فرضها الأدب على نفسـه فى كل العصـور السابقة ، لأن هذه المواضعات جميعها لم تعـد صالحة للتعبير عن عالمنـا الممزق · فاذا أراد الكاتب أن يعبر وجـد طـوع يمينه لغـة « ادبيـة » جاهزة ، حافلة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلمـا استسلم لهذه اللغة وجـد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى أن يعبر بأمانة عن انسان عصره · والحـل الـذى يقترحه بارت هـو أن يعـود الكاتـب الى لغـة بريئة ، لغـة « آدميـة » (نسبة الى آدم ابى البشر) ، أن يعـود الى « درجة الصفر » حيث لا توجـد أية علامة مميزة · ولكن السخرية هى انه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعـد قليل اسـير هـذه الطريقة الجـديدة فى الكتابة ، اى أنهـا ستصبح ، بدورها ، تقليدا ·

واذن فالكتابة فى عصرنا ليست الا هذه اللحظـة الأولى التى يخترق فيهـا الكاتب كل الحـدود ويحطم كل الحواجز ـ ليجـد نفسـه بعد ذلك اسـير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه · الكتابة هروب مستمر الى الامام ، الى الأمـام فقـط ، إذ ليس هنـاك هـدف منظـور ، الا ان يكون ذلك

الهدف عالما بسيطا واحدا خاليا من كل تمييز أو تحديد ، نقيضا لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهاية فى التعقيد .

ان مفهوم بارت « للكتابة » يشف عن نزعة اشتراكية انسانية طوبوية . وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن البنيوية من انها معادية للتاريخ ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها ، وأنها ترفض اعتبار الانسان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهى تشن الحرب على الظواهرية والوجودية ، وانها علمية ، تحاول ان تصل بالدراسة الأدبية والدراسات الانسانية كلها الى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية فى البحث .

وقد يقال ان هذا المفهوم (الاشتراكى الانسانى الطوبوى) ينتمى الى مرحلة مبكرة فى تطور بارت الفكرى ، ومن ثم لا ينبغى اقحامه على البنيوية . والواقع أن كتاب بارت « درجة الصفر فى الكتابة » (١٩٥٣) يحمل آثارا قوية من الماركسية والوجودية معا ، ولكنه يعد ايضا معلما من معالم النقد المعاصر ، واهم من ذلك أن المفهوم الذى طرحه بارت للكتابة فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتا فى انتاجه الأخير . ولا اظن أن القارىء قد لاحظ فى الفقرة التى نقلناها ، منذ قليل ، عن كتابه « س / ز » (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار . بل اننا لم نزد على ان شرحنا فكرة وردت فى كتابة المتأخر بالرجوع الى الكتاب المتقدم . فالأولى أن نسلم بأن البنيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة الا لأن لها جذورا فى هذه المذاهب ، كما ان للنقد البنيوى جذوره فى النقد السابق . والواقع أننا ، حين نفعل ذلك ، نكون بنيويين وناقدين للبنيوية فى الوقت ذاته : نكون بنيويين لأننا نرى أن التمايز بين أى منظومتين اجتماعيتين لا يكمن اساسا فى اختلاف العناصر بل فى اختلاف العلاقات ، كما نكون بنيويين لأننا نرى ان اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية ، من حيث ان الفلسفة أداتها اللغة ، واللغة نظام رمزى)

لا يعنى انقطــاعا بين نظــام ونظــام ، ولكنــه « حقـل من الاختــلافات لا نهــاية له » ، حسـب تعبير بــارت نفســه . اما ان يكـون معنى هـذا الاتصــال هو اننا نعيش فى « حاضر دائــم » ، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفســها فكرة تعسفية من صــنع الانســان ، فهنــا نجـد انفســنا فى موقف الناقد للبنيوية ، من واقــع البنيـوية نفســها ، وهــو أنهــا انطلقت من لحظة تاريخية معينة ســاد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدام الهدف .

وما نريد أن نعــود فنقحم أنفسنا فى فلسفة البنيــوية ، بعد ان آثرنا الوقوف عنــد حدود النقد الأدبى . ولكن الحــدود النظرية ليست كحــدود الدول ، وليس فى مقدور الناقد البنيــوى أن يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجــد نفسه ، ان أراد أو لم يــرد ، مستندا الى أسس فلســفية ، فضــلا عن كــونه مرتبطا بظروف اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الأدب الذى يدافــع عنــه أو يفسره . ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقــد العصر حقا ، لأنــه الناقد الذى يقــدم تبريرا شاملا ومعقــولا للأدب الرمزى والأدب السيريالى وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التى توصف « بالطليعية » . ونقــول انــه يقــدم « تبريرا » لهذه الاتجــاهات ولا نقــول انــه يقــدم « تفســيرا » لها ، لأن الملاحظ انه قلما يتعرض لهــذه الأعمــال فى دراساته التطبيقية ، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا - تلك التى يراد بهــا أن « تكتب » لا أن « تقــرأ » - هى اعمــال غــير قابــلة للدراســة النقــدية . واذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شــبه معــدومة ، فان قابلية العمــل للدراســة النقــدية تتناسب عكســيا مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقــابل ذلك ان العمــل الذى يخضــع بســهولة للنقد هــو العمل الأشــد فقرا والأقل ثمــرة للناقــد . فلهــذا وذاك يجــد الناقد البنيوى بغيته - حين يريــد أن يقــدم دراســة تطبيقية - فى عمل « كتب ليقــرأ » بشرط أن يكون فى مثل هذا العمــل قدر من « تعــدد الأصــوات » يســمح بالنظر اليه كواحــد من « الاختلافات التى لا نهــاية لها » والتى تكون « الأدب » باعتباره وحــدة . ومادامت غايــة الناقــد من دراســة نص واحــد هى اظهار الأصــوات الكثيرة التى يتكون منهــا ، ومن ثــم

اعـادته الى الخضم الواسـع الذى صـدر عنه ، فانـه لا يقـدم دراسـة فردية عن هذا العمل ، وانما يتكلم عن « الأدب » من خـلاله . وهو أيضا لا يحـاول اكتشـاف « معناه الكلى » ، لأن هذا المعنى الكلى ان وجـد فليس هو ما يجعله أدبا ، انمـا هو أدب بفضـل هذه الحـركة المسـتمرة بين سـطوحه . ومـع أن الناقد هنـا لا « يعيد كتابة » العمـل ، وانمـا « يفسره » ، فان هذا التفسير يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها ، و « اللعب » الدائر فيما بينهـا ، ومن ثم فهو « يعيـد كتابته أيضا فى كتاب الأدب الكبير » .

- ٣ -

الى اى حـد تعد النظرة الى الأدب على انه « فعـل » تتداخـل فيه عمليتا القراءة والكتابة ـ وهى نظـرة عبر عنهـا عدد من البنيـويين الآخرين بطـرق مختلفة ـ نظرة جـديدة ؟ اننا نلمح فيهـا جذورا قديمة من فكرة « تعدد المعنى » وفكرة « استقلال العمل الأدبى » . ولكن الجـديد فيهـا حقا هو الدور الرئيسى الـذى تعطيه للقـارىء . فليس القارىء مجـرد « مسـتقبل » أو « متلق » كمـا تعـودنا أن نقـول فى النقـد التقليدى ، ولكن الأدب ـ من حيث هو فعـل ـ لا يتحقق وجـوده الا باشتراك الكاتب والقارىء . واذا فسرنا هذه النظـرة ـ تاريخيـا ـ بأن التفكير فى « قيـم مطلقـة » قـد زال نهائيـا من عالمنـا ، واذا رأى فيهـا الكثيرون اعـلاء مقصودا لمهمـة الناقد (باعتباره قارئا نموذجيا) ، فانهـا ـ من ناحية اخـرى ـ اقتراح علمى للخروج من معضـلة « القيم » عن طريق التسـليم بنسبيتها ، ومن ثم تنحـل مشـكلة الذاتية التى لا يزال النقـد يدور حولها دون أن يوفق الى حـل مرض . فالتقاء القارىء والكاتب فى « عملية » نسميها الأدب لا يمكن أن يتـم الا فى ظـل مواضعات معينة متفق عليهـا بينهما ضمنا ، هذه المواضعات التى نسميها التقاليد الأدبية ، واذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونهـا نظما من الرمـوز : تبـدأ بمعـان جزئيـة كالمجازات والكنايات التى تعـود الشـاعر العـربى أن يرمز بهـا لجمـال

المـراة او شجاعة الرجـل ، وتنتهى بتركيبة كاملة كالتركيبة التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح ، وهى سلسلة مواضعات أدبيــة تهـدف الى عقـد صـلة تبادلية بين المــادح والممدوح . فالأدب ــ من هــذه الناحية ــ ليس الا وسـيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز . وككل صـلة اجتماعية يمكن النظر اليه على انه نــوع من تبادل المنافع ، وان اختلفت طبيعة المنفعة المتبــادلة ، فهى فى الأدب ــ غالبا ــ نوع من الحاجة النفسية الى جانب كونهــا حاجة مادية ، أو أكثر من كونهــا حاجة مادية .

ان مشــكلة القيمــة فى الكتابات العلمية المعاصرة ، ومنهــا الكتابات النقــدية التى تحــاول ان تكون علمية ، لا يشــار اليهــا الا عرضــا ، مـع التصريح أو التلميح بأنهــا من بقــايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمى فى الرموز يمكن أن يحـول مشكلة القيمة الى أفق جـديد اذ يجعلهــا ناتجــا من نواتج الحيــاة الاجتماعية . وهــذا هــو ما تفعــله « السيميولوجية » او دراســة الرموز . فموضــوع هــذه الدراســة هو « النظــم الرمزية » المختلفة . ومعلوم ان كل منتج من منتجات الانســان ــ سواء أكان الغرض منه فى الأصــل ماديا ام لــم يكن ــ يمكن ان يســتخدم للتعبير عن معنى . فالمحب يقــدم الى محبوبته وردة للتعبير عن حبــه ، ثــم تتغــير ألــوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغانى ، وربما قدم لهــا عقــدا ثمينا ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، واذن فللهدايا بين المحــب ومحبوبته لغــة مقننة يعرفهــا اهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنــه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الانسانية . وغنى عن البيــان انه يستخدم فى دراســة مشكلات انثروبولوجية عويصــة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية انبدائية (ومعلوم أيضــا أن السحر يعتمد على استخدام الرمــوز) .

اما فى مجال النقد الادبى ــ وهو الذى يعنينا ــ فالمنهج السيميولوجى يســاعد على حل مشكلة القيمة ، او ان شئت فقــل ازاحتها من الطــريق . فما زال النقــد الأدبى يجــد عناء شديدا فى التخلص من المعايير الجمالية ،

ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبى اذا لم ينته الى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذاك ردىء (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك ، او ان هذا يستحق الدراسة وذاك لا يستحق والذين يرفضون أى مقياس جمالي (مثل فراى وريفاتير) يقدمون لك بديلا غير مقنع حين يسمون « ادبا » كل ما قدمه منشئوه أو ناشروه على انه كذلك ، وهم يقيمون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس اذ لا يحللون الا أعمالا أدبية منتخبة مشهودا لها بالجودة ، وما عليك الا أن تترصد لهذه التحليلات لترى انها تتضمن - كغيرها - احكاما بالقيمة الجمالية . والمنهج السميولوجى - اذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارىء ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر الى عصر ومن بيئة الى بيئة - يستطيع ببساطة تامة أن يرجىء بحث القيمة الى أن تدرس الاختلافات التى تطرأ على الذوق الأدبى باختلاف العصور والبيئات - أو أن يحيل هذا البحث برمته الى فرع خاص من الدراسات الانسانية يسمى تاريخ الذوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الايضاح للعلاقة بين البنيوية والسميولوجية ، فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعا من الاستطراد دعت اليه فكرة اشتراك الكاتب والقارىء فى « العملية » الأدبية ، وهى فكرة قد يتساءل القارىء عن مدى اصالتها فى النقد البنيوى . نعم ! لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البنيوية الى الادب على انه « فعل » لا على انه « شىء » مدخلا تاريخيا ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئا عن البنيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون الى البنيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : ان البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هى جوهر النظام - بحثا وراء « تطور » جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة أن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معا لأنها هى نفسها جزء من نظام كبير تجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية . ان « روح العصر » تعنى وحدة

حقيقة متعينة ، وليست مجـرد وهم اخترعته المثالية الألمانيـة ، وسواء سميناها بهـذا الاسـم أم بغيره أم تركـت بـدون تسمية فهى مسلمة من المسلمات التى يقـوم عليها فرع آخـر من الدراسـات الأدبيـة الحديثة ، أعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخى الذى اخترناه لم يشـوه صـورة البنيـوية بل لعله أن يكون قد زادها وضـوحا . فالنظر الى الأدب على أنـه « فعـل » لا على أنه « شىء » قد ربطـه ربطـا مباشرا بالموقف « العقلانى » للبنيـوية (اذا كنـا لا نزال نذكـر هذا الوصف الذى استخدمه ليتش) ، اذ ان الفـرق بين « نظـام من الأفعـال » (مثل : سـلوك مهذب يستتبع جـوابا مناسـبا ، أو العكس) و « نظـام من الأشـياء » (مثل تركيب جسم حى أو جمـاد) هو أن الأول تصـور عقلى مجـرد ، والثانى صـورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيـال (وان كنا لا نذهب الى حـد الفصـل القاطع بين النوعين) . وبما اننا بصـدد فعـل من نوع خاص وهو النـوع الرمـزى فـلا يمكن أن يتصـور بـدون « نظـام » يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالالتها .

وهكذا يمكننا أن نقـول ان فكرة « أن الأدب فعل » تستتبع « ان الأدب فعل رمزى له نظـام » كما تتضمن « أن هذا النظـام صـورة عقلية مجـردة » . وليست السميولوجية الا منهجا لدراسة الوقائع الاجتمـاعية باعتبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة . واذن فالعلاقة بين البنيـوية والسميولوجية لم تأت فى حديثنا عرضا ، بل انهـا فرضـت نفسـها لأن الكلمتـين فى الحقيقة مترادفتان ، واذا اعتبرنا الجمـلة السـابقة تعريفـا للسميولوجية فانها تصلح تعريفا للبنيوية أيضـا . أما النقـد البنيـوى ، أو « علم الأدب » البنيوى بتعبير أدق ، فليس الا فرعا من السميولوجية يمكن ان يختفى فى يوم من الأيام ، ليندمج فى هذا العلم الكبير ، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى .

- ٤ -

وينبغى ان نتوقف قليلا عند هذه التسمية « علم الأدب » او « علم الشعر » ، فانها تنطوى على بعض الاشكالات التى تتعلق بالبنيوية ، او السميولوجية ·

ومع أن « علم الشعر » Poétique, Poeties تسمية قديمة جدا ، ترجع الى أرسطو الذى يمكننا ان نصفه بأنه « البنيوى الأول » فان أرسطو ومن حذا حذوه لم يقيموا اى نوع من التقابل بين المعانى المجردة والواقع المجرب ، بل كانوا ، فى نظامهم الفلسفى ، يتصورون تطابقا تاما بين هذا وذاك · ولذلك لم يميزوا فى « القوانين » التى وضعوها لصناعة الشعر بين « الواقع » و « الواجب » ـ وتصوروا ان ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة · اما البنيويون المعاصرون فانهم يعلمون ان مواضعات « الكتابة » قد تغيرت كثيرا على مدى العصور ، وانها ـ فى العصر الحاضر بوجه خاص ـ تختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلا ، ومن ثم فهم يتابعون سوسير فى تفرقته بين « اللغة » (باعتبارها منظومة من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وان لم توجد كواقع منطوق لدى اى فرد من افراده) و « الأقوال » (وهى كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم ان تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين) ـ فيفرقون كذلك بين « الأدب » باعتباره نظاما رمزيا تحته نظم فرعية يمكن ان تسمى « الأنواع الأدبية » ، وبين « الأعمال الأدبية » التى هى نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما · « فعلم الأدب » يدرس الأدب ، و « النقد الأدبى » يدرس الأعمال الأدبية · وطبيعى ان يمثل الأول المنزلة الأولى ، بل ان الدراسة البنيوية لعمل معين كثيرا ما تجعل العمل المدروس ـ كما فعل بارت فى دراسته لقصة بلزاك ـ اشبه بعماد لدراسة يقصد بها « الأدب » بوصفه نظاما كليا مجردا ·

والتفرقة بين النظرية (او نظرية الأدب او أصول النقد) وبين التطبيق (او النقد التطبيقى او الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا ، ومن المسلم به عندهم ـ كذلك ـ أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة او ضمنا فى النقد التطبيقى ، كما أن النظرية لابد ان تعتمد على دراسة اعمال أدبية معينة • ولكننا لا نعرف لناقد غير بنيوى كلمة مثل هذه الكلمة التى يقدم بها تودوروف كتابه الموجز « علم الشعر » :

« ليس العمل الأدبى نفسه هو موضوع علم الشعر • انما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبى • ومن ثم لا ينظر الى اى عمل الا على انه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يعدو أن يكون واحدا من تحقيقاتها الممكنة • فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة اخرى : بتلك الصفة المجردة التى تخص الظاهرة الأدبية ، اعنى أدبية الأدب » (ص ص ١٩ ـ ٢٠) •

والنقاد الذين يقبلون فكرة « ادبية الأدب » ويسلمون « باستقلال العمل الأدبى » (وان يكن فى الواقع استقلالا محدودا ككل استقلال) قد لا يستطيعون أن يتصوروا « بنية عامة مجردة » تكون موضوعا لعلم الأدب أو علم الشعر • فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا • ان النظر الى اللغة الطبيعية على انه نظام مجرد متميز عن « الأقوال » ، ممكن علميا لأن التغيرات التى تطرأ على بنية اللغة نرجع الى مكانزمات لا شعورية لا يظهر اثرها الا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها « باسباب » معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب اليها « قصد » معين • وكذلك اختلاف « الأقوال » فى هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع الى قصد الا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبى • بناء على هاتين الحقيقتين يمكن « تصفية » اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة ، ولكن هل يمكن ذلك فى الأعمال الأدبية ؟ ان هذه الأعمال ـ مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضعات الأدبية ـ تتميز بدرجة من « القصدية » تجعل من العسير جدا فصل ما هو « ادبى » بالمعنى

المجـرد عما لا يمكن الحـديث عنه الا فى سـياق العمل الأدبى المدروس ٠ لهـذا تجـد كتـاب تودوروف المشـار اليـه لا يـكاد يختلف ـ فى روحـه أو منهجه أو طبيعة ملاحظـاته ـ عن كتب النقـد النظـرى التى تـدرس « البنـاء » فى ضـوء الواقـع الأدبى ، ولا تزعـم انهـا تدرس « الأدب الممكن » ٠ ولا شـك أنـه ـ كمـا هى الحـال فى كل دراسـة نظـرية ـ يعمد الى القياس والقسمة المنطقية احيانا ليكمل بهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة ، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الـزمن الذى تدور فيـه أحـداث الرواية) بزمن القص (أى الزمن الذى تجرى فيـه عملية القراءة) ٠ ولكن لا شك أيضا ان الأعمـال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التنظـير الواسع ٠ وانما يخالف عن طريقـة معظم الأعمـال النقدية النظرية حين يمتنع عن اعطـاء اى حكم جمـالى على شكل أدبى معين ٠ ويلاحظ انه يقـول بعد أن اورد جمـلة اعتراضات على النقـاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣) :

« والذى نرمى اليـه من الملاحظـات السابقة هو اثبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا ٠ وكل ما قدم الينـا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن فى احسن الأحوال الا أوصافا جيدة (للاعمـال المدروسة) ٠ ويجب الا يقـدم الوصف ـ حتى وان كان صحيحا ـ على أنه تفسـير للجمـال ، اذ لا توجـد طريقـة للكتـابة يتحتم أن تحـدث عن استخدامها تجـربة جماليـة » ٠

ومعنى ذلك ان طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنيـة فى عمل ما ، ولا تكون لها هى نفسـها مثل هذه القيمـة فى عمـل آخـر ٠ فلنترك مشكلة القيمة ٠ ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الأدبى ٠ فاذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمـل الى عمـل ، فلابـد لنـا من احدى اثنتين : اما أن نهمـل هذا الشـكل مع انه يقـوم بوظيفة فى بعض الأعمـال الأدبيـة ، واما أن نعـده داخـلا فى أدبيـة الأدب لأنـه يمكن أن يقـوم

بوظيفة الادبيــة ، مع انه يمكن أيضــا ان يوجـد ولا يكون مؤثرا . ففى الحــالة الأولى نكون قد اسقطناه وأفقرنا منــه البنية الأدبيــة العــامة ، وفى الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية ، مع انه يمكن أن يكون محايدا . فلم يبق الا ان يوصف الشــكل الأدبى داخــل العمل الذى جــاء فيــه فعلا ، والا فان « البنيــة المجردة » التى نقدمها لن تعــدو أن تكون قائمــة اختيارات متضادة أو جدولا للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن ان تفيد فى توجيــه النظر الى جوانب معينة فى العمل الأدبى ، ولكنهــا لا تكون بنيــة أدبيــة عامة .

هذا هو الاشكال الأول .

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب ؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفا لهجوم شديد من النقــاد فى النصــف الأول من هذا القرن . ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يســوقه فى مقدمة احد فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر الى الأعمــال الروائية التى بين أيدينا على أنهــا سلسلة تاريخية ، ويمكننا ايضــا ان ننظــر الى الروائيين كما لو كانوا جالسين فى حجرة واحــدة يكتبون فى وقت واحــد . وقد اختار فورستر ، كما اختــار معظــم النقــاد المعــاصرين ، النمــوذج الثانى . ولكن أحكام هؤلاء النقــاد كانت غالبا احكاما جمالية . ويوشــك أن يكون هذا نتيجــة حتمية للتخلى عن المنهج التاريخى . ولكن « علم الأدب » فى التصــور البنيــوى ، أو السميولوجى ، كان لابــد له ليكون علمــا وصفيا ان يتخلى عن اعتبار القيمة الجمــالية ، ومن ثم اضطر ان يربط القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية ، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهرا فى صياغة قوانينه . وقد يبدو أن السميولوجية مادامت تنظر الى الرموز على أنهــا نظم يتواضــع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة ، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انساقت وراء الاتجاه السائد فى أيامنا هذه الى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التى تتمثل نتائجها فى قوانين ثابتة مضبوطة ضبطا رياضيا . وقد بــدا

الانسلاخ من ميدان العلوم الانسانية واللحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى سويف) وجبهة علم اللغة · ولم يكن سوسير ــ الأب الروحي للبنيوية ــ منكراً لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب ان تأتى تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة · فمعرفة النظام يجب ــ منطقيا ــ أن تسبق معرفة التغيرات التى تطرأ عليه · وعندما أعاد ليفى ستروس عرض مشكلات علم الانسان (الأنثروبولوجيا) مستخدما منهج سوسير كان الاغراء قويا : اذ ان الدارسين الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلا من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية ، ولكن هذا الكم الهائل بدا مستعصيا على التنظيم والضبط العلمى ، فكان معظم ما كتب فى الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف ، وكان الاتجاه الوظيفى الذى مثله فى بريطانيا أستاذ مثل ايفانز برتشارد ممهدا لنظرة اكثر علمية الى الى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظما متكاملة · فجاء ستروس واكمل هذا التصور العلمى بأن نظر الى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى أقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق ، وبدلا من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة الى وحدة العقل البشرى ، التى لا تظهر فقط عندما تقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر أيضا عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية · فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقوم بها ، والسحر لا يختلف اختلافا جوهريا عن العلم · وهكذا كان مجهود ستروس العلمى منصبا على تنحية متغيرات الحضارة الانسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت · وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية ، بل ان ستروس نفسه شارك فى تشكيل هذا النقد منطلقا من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى ·· ومن هنا كان الحرص على

ابعـاد متغيرات التاريخ الأدبى عن « أدبيـة الأدب » ، لولا ان مشـكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين فى النقـد او « علم الأدب » ، فكان لابد من اللجـوء الى التاريخ . أضف الى ذلك ان نقـاد الأدب (حتى ولو جعلوا انفسـهم علماء) لا يمكنهم أن ينعزلوا عن الحـركة الأدبيـة فى زمنهم ، والحـركة الأدبية محكومة — لا مناص — بظـروف تاريخية ، ومن هنا كانت بنيوية بارت ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل ان نقـده لم يخـل هـو نفســه من لمحـات فنية معبرة عن عصره ، وصورة « الأدب المثالى » فى نظـره (وهو كما مر بنـا يوشك ان يكون الغاء للأدب بمعناه المعـروف) اقرب الى فلسـفة التاريخ منها الى أى شىء آخـر . اما لوسيان جولدمان — ان صح اعتبـاره بنيـويا — فهـو يدخل فى صميم منهجه دراسـة العـلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى أدت الى ظهورها ، بل ان هـذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهـو معيار القيمة الفنية التى تميز عمـلا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خـلال الشكل وآخـر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السـلوك بطريقـة مباشرة (من خـلال المحتوى) .

هذا هو الاشكال الثانى .

وثمة اشكال ثالث ، نترك تحـديده لأحد ممثلى البنيـوية . يقــول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« ان انتماء هذه المقالة الى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالا ... ما علاقة البنيوية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الاجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة « البنيوية » .

فاذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام ، فكل دراسة علميـة للشـعر تكون بنيوية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخـر من تلك الدراسة ، بما أن موضـوع علم الشعر لا يمكن الا أن يكون بنيـة مجـردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) . وعلى العموم فان الأخـذ بوجهة النظر العلمية فى أى مجـال هو دائما وبالضرورة دراسة بنيوية .

أما اذا عنينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا ، تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال ، أو ألوقائع الاجتماعية على أنها ناتجة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس فى علم الشعر ، كما نعرضه هنا ، شىء يتميز بصفة بنيوية خاصة ٠ بل انه ليمكننا القول ان الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذى يتناولها (اى علم الشعر) يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضا على بعض المفاهيم الأدائية للغة ، التى ظهرت فى بدايات « البنيوية » ٠ أ هـ ٠

وقد نتساءل عن ماهية هذه « المفاهيم الأدائية للغة » وكيف نزلت عنها البنيوية ومتى ٠ وقد نتساءل أيضا هل المقصود بالبنيوية هنا هو المذهب البنيوى فى اللغة أو فى « علم الأدب » ؟ فلم يوضح تودوروف شيئا من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى بمجرد الاشارة اليها ، ولاسيما اذا كان الكتاب موجها لجمهور عريض ٠ والاشكال الذى أشار اليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها ٠ ثمة تعارض أساسى بين « علم الشعر » ومفهوم البنيوية اذا نظر اليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاما للاتصال ، والوقائع الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه ٠ فهل تحول المنهج البنيوى عن ذلك ؟ واذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم البنية ذاته ؟

ان تودوروف يعد علم الشعر مبحثا من مباحث السميولوجية ، ويقدر أنه سيختفى يوما عندما تصبح السميولوجية علما مكتمل البناء ، تبحث فى الأدب كما تبحث فى غيره ٠ ويقول : ان الواقعة الأدبية ، وعلم الأدب الذى يتناولها ، يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضا على « بعض المفاهيم الأدائية للغة » ٠ ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين ، ينسب هذه « المفاهيم الأدائية » الى بدايات البنيوية ٠ ولكن كتابه المشار اليه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا (ولنشرحها بعبارة أبسط نقول : ان المقصود هو وجود أساس لغوي ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة

ومعان تدل عليهـا هذه الوحدات) ، دون ان يلتزم بها فى وضـع قوانين للواقعة الأدبيـة (او على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) • ولذلك قلنا فى موضع سابق ان كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة ألتى تحدثت عن « بنيـة » الرواية دون ان يكون أصحابها بنيـويين • وقد وضح لنا الآن السبب فى ذلك : فهـو يعلم أن بين دعـوى البنيـوية (ولنقل معه : فى بداياتها) وبـين الأدب وعلـم الأدب تناقضا جوهريا ، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغـة ، فيقسم تحليـل القصص الى تحليل دلالى وتحليـل لفظـى وتحليـل نظمى (نسـبة الى نظـم الجمـلة Syntaxe) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم الا بافتعـال شـديد •

اما التناقض الجوهرى بين البنيـوية (أو السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخـرى ، فقـد اشـار اليه تودوروف دون ان يعينه • ولعله ــ هذه المـرة ــ لم يكن فى حاجـة الى أن يعين ، فـكل عمل ادبى هو عمل فردى ، واذا كانت الفردية صفة ملازمة « لكل » عمل أدبى ، فلا يمكن فصـل أدبية العمـل عن فرديتــه •• ومن ثم لا يمكن الحديث عن « بنيـة » تخضع لها كل الأعمـال الأدبيـة ، أو صنف واحد منهـا ، حديثا له قيمة • وقد شعر البنيويون بذلك ، فرأيناهم فى السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن « سميولوجية الأدب » أكثر مما يتحدثون عن « بنيته » • ويعبر بارت عن هذا التحـول مقـارنا بين كتابيـه « مقـدمة للتحليـل البنيـوى للقصص) (١٩٦٦) و « س / ز » (١٩٧٠) فيقـول :

« فى النص الأول لجأت الى بنية عامة يمكن أن تشتق منهـا تحليـلات الأعمـال المتعينة ••• وفى « س / ز » عكست هذا المنظـور ، فرفضت فكرة نمـوذج مهيمن على عدد من النصـوص (ومن باب اولى فكـرة نموذج مهيمن على كل النصوص) واعتمدت مسـلمة ان كل نص ـ ان صح التعبير ـ نموذج نفسـه ، او بعبـارة اخـرى انه يجب أن يدرس بما هو

مخالف . والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة أو دريدا . ولأشرح هذا الأمر اقول : ان النص تتخلله النظم الرمزية فى جميع اجزائه ، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلا) ، فهو ليس « قولا » محققا « للغة » قصصية .

(« حديث مع رولان بارت » ـ نقلا عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هذا هو التحول الذى طرأ على السميولوجية ، ولعل من الغريب ان يستمد من نيتشة ، الذى يعده البعض من آباء الوجودية ، عدوة البنيوية ! ولكن هذا هو الشأن فى كل هذه المصادر الصناعية من « الكلاسية » فنازلا . فلكى تفهم اسما واحدا من هذه الأسماء عليك ان تعين نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فتبين لك ما هو أصلى وما هو هامشى فى الفكرة او المذهب .

وارجو ان يتوقف القارىء هنا قليلا . فقد يبدو له أن ما قلناه من أن فى كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب ان يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بديهى ، لا يحتاج الى اثبات ، ولا يحتمل مزيدا من الشرح . وأود ان أقول الآن ان هذه الفكرة هى مهاد فكرة « الاختلاف » التى استمدها السميولوجيون أو البنيويون الجدد من نيتشة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا ان « الفكرة المركزية » التى تشكل المنظور الكلى لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير ان اللغة ليست مفردات محددة المعانى ولكنها مجموعة علاقات فحسب (مثلا : كلمة « باب » لا تعنى هذا الشيء الذى يسمى بابا الا لأن هناك كلمة أخرى فى اللغة تدل على النافذة والا لوجوب ان تدل « باب » على كل فتحه فى الحجرة . مثال آخر من الأسماء التى تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة « سحر » التى تدل على الساعة التى تسبق الفجر لوجب ان تكون كلمة « الفجر » شاملة للمعنيين ... وهكذا ، فمعنى الكلمة لا يتحدد الا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى) واذن فلماذا لا نقول ان كل كلمة تحيل الى كلمات آخر ، وكل واحدة من هذه

الكلمات تحيل الى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هى صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلهـا قادرة على « انتاج » المعنى ، ومن ثم فمعانيها « مرجأة » غير محددة ، وليست هذه المعانى ، اذا نظرنا الى النصوص الأدبية بالذات ، الا حـركة بين الكاتب والقارىء ، أو فعـلا لا يستقر عند نتيجة محددة ، او لعبا مستمرا بالدلالات يجلى « لعبة العالم اللانهائية » كما يقـول بارت مستوحيا نيتشـة أو دريدا ٠

وتجمل جوليا كرستيفا موقف السميولوجية فى الوقت الحاضر بقولها :

« لا يمكن أن تتطور السميوطيقا الا كنقـد للسميوطيقا ٠٠٠ ان البحث فى السميوطيقا يظل بحثا لا يتكشف شيئا فى النهـاية الا تحركاته الذهنيـة لكى يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد » ٠

(من كتابها **Semiotiké** ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ - ٣١ - نقـلا عن كلر ، ص ٢٤٥) ٠

ان الاختلاف بين الاصطلاحين « السميولوجية / السميوطيقا » يمكن ان يشـير الى اختلاف فى المعنى : فالسميولوجية التى تخيلها سوسير يمكن أن تكون علما ، أو على الأقـل منهجـا فى علم الاجتمـاع أو علـم النفس الاجتماعى ، وقد طبقهـا ستروس بالفعل فى علم الانسـان ٠ اما فى النص السـابق فانها نظرية فى المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا ، ولا يمكن أن نتصـورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصـورة كاملة ، لأن المعانى التى تظل مفتوحة لحـركة هدم وبنـاء مسـتمرين ، لا توجـد الا فى نوع معين من النصـوص لا يصـاب الا فى النـدرة (كمـا يقـول بأرت) ، ولو وجـد لمـا كان قابلا لأى تفسير ، او - بتعبير آخر - لكانت اية محـاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف ٠ ومن ثم يتحتم اللجـوء الى نصوص لا ينطبق عليهـا المفهوم السميوطيقى للأدب ، كى يطبق عليها

منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سميوطيقى الا جزئيا ، على نحو ما فعل بارت فى تحليله لقصة بلزاك .

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية . ولكنها ليست فى الواقع الا استمرارا للصورة القديمة التى رأيناها فى كتاب بارت المبكر « درجة الصفر فى الكتابة » . وكلتا الصورتين ليست الا الجناح النقدى للحركات الأدبية الابداعية المعاصرة ، التى يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الانسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما — النقد والأدب الابداعى — حلقة أخيرة فى تطور أدبى نقدى يعكس وضعا تاريخيا لحضارة بلغت منتهاها ، حتى أصبح « التقدم » الوحيد المنظور هو العودة الى البكارة الأولى ، الى صورة « آدمية » من الفن والفكر والحياة .

ولعل التناقض الأساسى فى البنيوية هو التناقض الأساسى فى هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من أعمال الانسان الى نظام آلى يقوم به الكومبيوتر ، وفى مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت — الى عهد قريب — تضبط سلوك الانسان نفسه . وهكذا حاولت البنيوية ان تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب كانتاج يعبر عن حالة نفسية لانسان العصر . وبينما نرى انتصارات الكومبيوتر تتوالى فى ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الانسان ينكمش فى تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للانسان — على الاقل — صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل فى الوصول الى اى قانون عام ، فيعلنان ان كل عمل أدبى له قانونه ، وبذلك يؤكدان — مرة أخرى — أن للانسان وضعه المتفرد فى الكون ، الذى يحتم ان يكون للعلوم الانسانية منهجها الخاص .

— ٥ —

ولكن البنيوية كثيرة الوجـوه · واذا كانت قـد تشكلت بالسميولوجية لدراسـة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليـدة علم اللغـة الحديث · فمن باب أولى أن تتأثر البنيـوية مباشـرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منـه نمـوذجا لدرس النص الأدبى ، والنص الأدبى ـ فى نهـاية الأمر ـ ليس الا نوعـا من الاستعمال اللغـوى ·· واذا كانت جـدة البحث السميولوجى وعمق اتصاله بالعلوم الانسانية قد دفعـا بالبنيـوية فى مسالك وعـرة ، وربطـاها بحـالة الانسـان المعاصر ، فان البحث اللغوى محدد بطبيعته ، وبحث اللغـة الأدبيـة بالذات يسـتند الى تراث غنى لـدى الغربيين والشرقيين جميعا فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك ·· هذا الى أن الرعيل الأول من تلاميذ سـوسير كانوا قد وضعوا أصـول « علم الأسـلوب » ، وجـاء على آثارهم علمـاء جمعـوا بين الدراسـة اللغـوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجـا أثمـر لونا جـديدا من الدراسات الأدبيـة شديد العمق والنفـاذ · وعلى رأس هؤلاء العالم النمسوى المولد ، الأوربى الثقافة ، الأمريكى المهجر والوفاة ، ليوشيتسر ·

كانت دراسة الأسلوب ، قبل البنيويين ، قائمة على فكرة « الانحراف » أى الاستعمال اللغوى الـذى يخـرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعـان وجدانية اضافية يريدها الكاتب ، فهو التعبير اللغوى عن فَردية العمـل الأدبى · وقد طـور شبتسر هذا المنهج بحيث جعله صالحا لدراسـة أعمـال أدبيـة كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة ، القوية الدلالة ، فى العمـل الأدبى المدروس ، ثم محـاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل · ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، اذ رأوا أنه يفسـح المجـال للتأثر الذاتى ، ومن ثـم يظـل بعيدا عن علمية الأدب · فحـاول جاكوبسون أن يضـع قانونا عاما للغـة الشعرية بأن قال ان هذه اللغـة تتميز « بسقوط المحور الراسى على المحور الأفقى » ، وهى عبارة لا يكاد يخلو منهـا مرجـع من المراجـع التى تتحـدث عن البنيـوية ـ

والحق انها عبارة هائلة ، (وليسمح لى القارىء بان اتجاوز قليلا صرامة هذا البحث لأقول انى بقيت زمنا لا اقرأ هذه العبارة الا تخيلت كارثة توشك أن تقع ، وكانها ـ على مذهب تداعى المعانى او على مذهب الشبكات المفتوحة ـ تذكرنى بسقوط المنازل . وانى لأرجو أن أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) . مع انها لا جديد فيها على الاطلاق الا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الراسى . فعند سوسير ان هناك طريقتين ـ متكاملتين غير متعارضتين ـ للتحليل اللغوى : احداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى راسيه وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر فى النص) اما لأن الاشتقاق يربط بيها واما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف أو القضاء أو العموم او الخصوص او نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك ان أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة (ويمكننا ان نعترض على هذا بأن المجاورة وحدها لا يمكن أن تكون أساسا لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأفقية هى علاقة معنوية اولا ، ولكننا نعرف ان جاكوبسون قد دأب على تجنب الاشارة الى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك) . وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، اى التشابه او التضاد (وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل فى أمثلته الى التشابه والتضاد الصوتيين) . فسقوط المحور الراسى على المحور الأفقى معناه أن تسبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا ـ بطبيعة الحال ـ نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور . فهذا القانون الهائل لم يزد على أن كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد . وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز على الصدر الخ . إلا امثلة قليلة أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة ، فان كان لجاكوبسون فضل ادخال هذه الصور تحت قانون عام فان اعتبار هذا القانون مميزا

للغـة الشعرية يبدو غير مقبـول ، والا لوجب ان يكون القاضى الفاضـل أشـعر من شكسبير ٠

اما النقاد فكثيرا ما تكلموا عن « **الوحدة مع التنوع** » ، و « **التناظر** » و « **التقابل** » ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى العمل الأدبى الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد الشائعة التي يصعب اسنادها الى ناقد بعينه ٠

واشـار جاكوبسون الى المحـور الأفقى والمحور الراسى مرة اخرى حين حاول أن يميز بين المجـاز المرسـل والاستعارة ، فجعل الأول راجعا الى المحـور الأفقى والأخـرى راجعة الى المحـور الراسى ٠ والحـق أن كليهمـا راجع الى المحـور الراسى مادمنـا ننظـر الى الكلمات فى النص ولا ننظـر اليهـا كمفردات لغـوية ٠ ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز والاسـتعارة من النظـر الى المعـانى التى تـدل عليها الكلمـات لا الى العلاقات بين الكلمات فقط ٠ أما تمييز جاكوبسـون - فى المقـالة نفسـها - بين الأسـلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهـة أن الأول يعتمـد على الاستعارة والثانى على المجـاز ٠ فهـو تمييز دقيق ولا شك ، وهـو يشهد لجاكوبسـون بأنه يملك حصافة النقـاد ونفاذ فكره ، ولكنـه لا يعتمد فى شىء على « القانون » اللغـوى الذى جعـله جاكوبسـون أسـاس مقاله ٠

وهـذه الملاحظـة نفسـها تصـدق على تحليل جاكوبسـون لسوناتة « القطط » لبودلير (الذى شاركه فيـه ستروس) ٠ فهـو ينتهى بنظـرات نافـذة فى القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصـلة بالتحليلات اللغـوية الكثيرة التى حاول فيهـا جاكوبسـون وزميله أن يسـتقصيا كل أنواع « التناظر » اللغـوى ، من مستوى الأصوات الى مستوى الصـيغ واخيرا مسـتوى التراكيـب النحـوية ٠ وكان جاكوبسـون اراد أن يقيم الدليـل على أن اسـتقصاء أنـواع التناظر عن طريق التحليل اللغـوى لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيدا للوصـول بعد عدد من هذه التحليلات

الى بنية عامة للقصائد كلهـا . او لنـوع معـين منهـا ـ جهـد ضـائع : اما الشـطر الثانى من العملية (اى استخراج بنية ادبية عامة) فقد تبين فساده على يد البنبويين المحـدثين انفسهم (راجـع القسـم السابق) ، واما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة ألمحنـا اليهـا فى موضـع سـابق من هذا المقـال ، وهى ان اللغـة الأدبيـة لغـة « تقصـد » الى التأثير ، وهذه «القصـدية » تحتم الا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما الى تلك الأنواع من التناظر التى ترجع الى اللغـة العادية . ومعنى ذلك أن نعـود مرة اخـرى الى تمييز « الظاهرة الأسلوبية » عن الظواهر اللغوية العـادية . او بعبـارة اخـرى : أن نعـود الى دراسة الأساليب الأدبيـة من خـلال الانحرافات ، وهذا هو منهج شبتسر .

وهـذا ما فعله ريفاتير بعـد ن وعى الدرس المسـتفاد من تجـربة جاكوبسون وستروس . وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس الا تطويرا لمنهج شبتسر . ولكن العجيب أن كتابه يحمل عنـوان « مقـالات فى علم الأسلوب البنيوى » مع أن منهج شبتسر منهج انسانى يختلف عن البنيوية من الأسـاس .

وبعد فأحسبنى قد قلت اهم ما أردت قوله عن البنيـوية . ولا اظن أن هذا الذى قلته يشـكل موقفا . فأنا مدين للجنـة التحـرير باعتذار ، كمـا اننى مدين لها بالشكر لأنهـا دفعتنى الى أن احـدد ـ على الأقـل مع نفسى ـ جملة اشـياء ان لا تكن موقفا فانهـا تمنعنى من اتخـاذ بعض المواقف الخاطئة : اعنى ـ على سبيل المثال ـ موقف التقليد الأعمى ، أو التهجم الجاهل ، او الغفـلة السعيدة . فاذا استطعت ان انقـل هـذه الأشـياء الى بعض القـراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما اريد .

● هوامش البحـث :

Ferdinand de Saussure : Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson : «Linguistics and Poetics» in : Style in Language, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language : Metaphor and Metonymy» in : European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri-Strauss : «Le Chats de Charles Baudelaire in : Introduction à la stylistique du Francais, par I. Sumpf (Larousse Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Tudurov Poétique (col. Points, ed du Seuil, Paris, 1973).

Michael Riffaterre : Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971).

Jonathan Culler : Structuralist Poetices (Routledge and Kegan Paul, London, 1975).

Philip Pettit : The Concept of Strualism (Gelland macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denato (editors) :
The Structuralist Controversy, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi - Strauss : «La Jests d'Asdiwall» in : The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic. London, 1967).

The Savage Mind «Englist translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach : Levi - Strauss (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

Roland Banthes :

Degré zero de l'écriture (Paris, Points 1972, 19 ed. 1953).

صلاح عبد الصبور
وأصوات العصر

فى تلك السن التى يضج فيها الأهل من شقاوة ابنهم . ويتنهدون ارتياحا عندما يستريح البيت من شره ، لولا خوفهم - ان كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صداع اذا بقى محبوسا بين جدرانه ، فى تلك السن يوجد أطفال يفزعون الآباء بهدوئهم ونزعتهم الشريرة الى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متواريا فى ركن مهمل من البيت وفى يده كتاب لا يشد اليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فاذا انتبه الى الواغل الذى لا حيلة له فى دفعه ، ارتبك بين الخجل والقلق والسخط . ودعا الله فى سره الا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبى المسكين سيظل - فى اغلب الظن - مشدودا طول عمره الى تلك الأصوات البعيدة التى يسمعها من خلال الكتب ، ولعله أن يصبح كاتبا أو شاعرا ، لأنه فتح - دون أن يدرى - باب تلك الحجرة المحرمة التى تحدثنا عنها قصص الف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب فى ذلك العالم السحرى ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظا بالمفتاح فى جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود ، لا يستمرىء لذة الحلم ، ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما فى أمر أشد من الندم . انه فى عذاب دائم .

أما اذا غنى الفتى أشواقه الهائمة ، وآماله الضائعة ، ومثله المنهارة ، فسيدخل فى تجربة أخرى اشد غرابة . فقد اصبح هو نفسه « كلاما » . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته فى المرآة . وكما يخطر له خاطر اشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأقنى أو المفلطح ؟ ينظر الى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والانكار . ولكنه لا يتهم نفسه بالجنون ، لأن هنا حقيقة لا شك فيها . وهى أن هذا الشىء

الذى يسـميه قصيدة أو قصـة او تمثيلية ، او لا يعـرف كيف يسميه ، شىء له كيـان مسـتقل عن كيانه · وهنا يصبح ناقـدا لنفسه ، كمـا تتغير طريقته فى القراءة ، فيصبح قارئا ناقدا ، ومن النقـد ـ التأمل فيما يقرأ ـ ينتقـل بسـهولة الى التأمل فى الحياة والأحياء ، فربما داعب الفلسفة ، وربما سـماه الناس فيلسوفا ·

حدثنا صلاح عبد الصـبور عن هاتين المرحـلتين من حياته ، فيما حدثنا به من « حياتى فى الشعر » ، وفى تقديمه للقصـائد التى اختـارها لعلى محمـود طـه ، ثم فى المقـالات التى نشرها فى مجلة « الدوحـة » القطرية سـنة وفاته ، (مشـارف الخمسـين) ، وسـجل ملاحظـاته النقـدية حـول قراءاته الواسعة فى النقـد والأدب العالميين فى عدد من الكتب : « ماذا يبقى منهم للتاريخ » ، « اصوات العصر » ، « قراءة جـديدة فى شعرنا القديم » ، « وتبقـى الكلمـة » ، « مدينـة العشـق والحكمـة » ، غير اننى لا اريـد بهذا المقـال ان أكتب دراسـة عن نقـد صـلاح عبد الصـبور ـ وانه لجدير بدراسـة مستقلة ـ انمـا اريـد ان أسـاير الصبى ابن العاشرة ، الذى كان يبكى مع مجدولين وسـيرانو دى برجراك ، فى حـواره الذى لم ينقطـع مع اصـوات العصر من لدن شـب الى أن مـات ·

فقد اتهم صـلاح عبد الصبور ـ كمـا اتهـم العقـاد من قبل ـ بانـه « حـكاء » يردد ما يقـرأ من كلام الغربيين ، بل كانت التهمـة التى رمى بهـا صـلاح اشـنع فقـد رمى العقاد بانه ناقـل معلومات ، يعرب ما فى دوائـر المعارف الانجليزية ، اما صـلاح فكانت تهمته انـه يفرض على الشـعر العربى حساسية الغربيين ـ اى انه لم يعرب بعض المعلومات ، ولكنه حاول أن يعرب روح الشعر العربى نفسـه ·

وليس الغرض من هذا المقـال دفاعا ولا جـدلا ، ولكنـه يرمى الى تقـديم استقراء متكامل لمـادة هذه الدعـاوى ، وعلى القارىء ـ بعد ـ ان يستخرج الحقيقة بنفسـه ·

- ١ -

لم تكن الصورة التى قدمتها فى صدر هذا الحديث ـ صورة الصبى العاكف على قراءاته الساذجة ـ مجرد اضافة قصصية لتحلية المقال ، ولكنها كانت اشارة الى الامتزاج الذى يشعر به الكاتب الأصيل ـ منذ تفتح وعيه ـ بين عالم القراءة وعالم التجربة • ويبدو ان هذا الامتزاج كان قويا بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور ، وارجو ان يسمح لى القارىء بأن أورد هنا نتفة من ذكرياتى الشخصية عنه : فى احدى امسيات الجمعية الأدبية المصرية جاءنا صلاح مهموما يستر همه ـ كعادته ـ بالضحكة المرة • وقال ان صديقا من اهل بلدته جاء الى القاهرة منذ ايام ليعرض نفسه على اطبائها ، وظهر أنه مريض بمرض خبيث ، وان ايامه فى الدنيا اصبحت معدودة ، وعلمنا ان هذا الصديق كان رجلا من اصحاب الحرف ـ لا أذكر الآن حرفته بالضبط ـ يهوى الأدب ، وأنه ارشد صلاحا فى قراءاته الاولى • ويخيل الى الآن ـ وما أدرى ان كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا ام ظنا ظننته ـ أنه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبى وأبى العلاء • فقد كانت العلاقات الشخصية غالبا ما تجر عند صلاح علاقات ـ ولا أقول قراءات ـ أدبية ، هكذا عرفه بدر الديب باليوت ، وعرفه عبد الغفار مكاوى برلكة وعرفته « صديقة كريمة » ـ كما يقول ـ بييتس وأودن ، كما قدمته « صديقة كريمة » أخرى الى عالم الروائى الأمريكى وليم فوكنر •

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريدا فى مدينة الأدب ، لا يعرف أين يتجه ، حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو امراة طيبة) من أهل المدينة ، ولعل صلاحا ـ فى صدقه ووداعته ـ لم يكن ليخشى ان يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة أخرى هى فى رايه قاصمة الظهر ونهاية الوجود ، تهمة الكذب ، اما الحقيقة فهى انه كان طلعة حريصا على الا يفوته شىء ، محبا عميق الحب للحياة ، يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها ، دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء ،

ومن ثم فهو يشخص الأشـياء كما يشيىء الأشخاص بطريقة تلقائية ــ على ما يبدو ــ ثابتة فى اصـل تكوينه . ان كل شخص عرفه صـلاح فى حيـاته . مفكرا أو انسـانا ، اصبح « شـيئا » لـه قيمـة معينـة فى هـذه الحياة ، يفتح عهدا او يطـوى عهدا . وكذلك كان لكل موجـود من موجـودات الطبيعة ، او مخلوق من مخلوقات الانسـان ، وجـود شخصى . اعطى امثلة قليلة : قصـيدة « الشمس والمـرآة » فى ديـوانه « تأملات فى زمن جـريح » . قصـيدة « اغنيـة للقاهرة » فى « أحـلام الفارس القـديم » ، وصفه النثرى للمـدن الأمريكية ــ مع انه أقرب الى الريبورتاج الصحفى ــ فى مقالته « سياحة ثقافية فى امريكا » . (« وتبقى الكلمة ») .

وقد انطلق صـلاح فى معظـم « سـياحاته الثقافيـة » معتمدا على نفسـه ، كالسائح الغريب الذى يسـير وحـده مستكشفا فى مدينة يعلم انها استكشفت قبله ملايين المرات او بلايينها . ولم يقتصر فى هذه السياحات الثقافية على الأدب والفكر ، بل ضم اليهما الفن التشكيلى ايضا ، واغلب الظن انه إعتمد فيه على زياراته للمتاحف العالمية ، على الرغم من علاقاته الوثيقة بكثير من الفنانين .

ان الحـوار يتم غالبا بين شخصين ، ووجود ثالث هو أمر مربك فى الفن والفكر كما هو فى الحيـاة . لذلك كان صـلاح يؤثر ان يلقى كاتبـه او شاعره على انفـراد . يقول فى تذييل مسرحيته « مسافر ليـل » :

« منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحى العظيم (يوجين اونسكو) فى مسرحية الكراسى ، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهرى . وما كاد العرض ينتهى حتى كنت قـد نويت ان أدخـل عالم هذا الكاتب العظيم ، وسعيت اليه من خـلال معظم اعماله . وكتبت فى مذكراتى الشخصية عندئذ ان اكتشـاف عظمة اونسكو كان من أحلى الاكتشـافات التى عرفتهـا فى حياتى . واضفته الى ذخائرى كمـا اضفت شكسبير وابا العـلاء المعـرى وتشيكوف من قبل . ولست اعنى بالاكتشـاف انى كشفت سرا . ولكنى اعنى انى فهمت هؤلاء السـادة العظـام فهمى الخاص . واستطعت ان اقترب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنفسي وآثرته دون ان استهدي

بحديث النقاد والمفسرين · لقد حدثونى حديثا مباشرا وودودا من خلال ابداعهم العظيم » ·

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات ، فقد كانت بالضرورة علاقات متخيرة · ولم يكن يستهدى فى اختياراته إلا بذلك الصوت العميق فى داخله · ربما كان ذلك الصوت كامنا فى نفس الصبى ابن العاشرة ، الذى طالما هرب الى ركن من الدار الريفية ليبكى مع ابطال المنفلوطى ، وربما كانت فى أعماق ذلك الصوت الطفل رواسب كثيرة من القرون الخالية ، بعضها يصله بتجارب قومه ، وبعضها يصله بتجارب الانسانية كلها · ولكن ذلك الصوت الطفل · الغفل ، كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيرا عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات ، وكان من الممكن ان تتلف أوتاره ان لم تتعهده القراءة المستمرة بالصقل والتهذيب · بعبارة أخرى : ان « التشكيل » الذى عنى به شاعرنا ، ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصنعة الشعرية وحدها · لابد ان يتناول صميم الفكر ايضا · ونحن لا نسبق بهذا الحكم ، ولكننا نفترضه ابتداء · لأنه يمثل خط النمو الطبيعى لدى كل قارىء ذكى · وبينما نستقرىء المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها صلاح عبد الصبور ، نمتحنها فى ضوء هذا الفرض ، فان وجدناها لديه مستكملة متناسبة الأجزاء ، فى معرض شبيه بأصولها ، فهو ناقل لاحظ له من اصالة ، اما ان وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية فى نسيج واحد ، بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت ، بل اختلاط او تناقض أحيانا ، فهو شاعر مفكر · وهو قبل ذلك : شاعر اصيل ·

- ٢ -

لم يكد الصبى الريفى يخرج من بيضة المنفلوطى حتى وقع فى أسر رجلين كان تاثيرهما الفكرى فى عصرهما وقومهما اعظم بكثير من تاثيرهما الفنى · أما أولهما فهو اللبنانى جبران ، الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءا من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية · يقول صلاح انه قرأ له « الأجنحة

المتكسرة » و « الأرواح المتمـردة » • ولعله ، حين بكى مع سلمى كرامـة وحبيبها كما كان يبكى مع ابطـال المنفلوطى ، اعجب بشجاعتهما أيضا • ولعـل قصـة « خليـل الكافر » قـد بعثت فى نفسـه شـيئا من التمـرد لا الاشـفاق فحسب • وقاده جبران الى نيتشـه ، وهـو بعد مراهق فى الخامسة عشرة ، فقـرأ « هكذا تكلم زرادشت » فى ترجمـة فليكس فارس • ولابـد ان تاثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا ، ولعله لم يزايله قط • وتستطيع أن تعد قصائد فى ديوانيه الأولين ، « الناس فى بلادى » و « اقول لكم » القى عليها زرادشت ظله الكثيف (« الناس فى بلادى » ، « الملك لك » • « الحـرية والمـوت ») • ويتحـدث صلاح فى سـيرته الأدبيـة « حيـاتى فى الشعر » حديثا ملؤه الاعجـاب عن نيتشـه وكتابه « هكذا تكلم زرادشت » • وينقـل فقـرات من مقدمة ترجمـة انجليزية حديثة لهـذا الكتاب ، يدفـع صاحبها عن نيتشـه تهمة الأبـوة الروحية للنازية والعنصرية • ويعقب عليهـا بجمـلة حرية أن يتعلم منهـا الكثيرون درسا فى أدب الكتابة : « هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة ، التى سعدت بهـا كمـا يسـعد الانسـان بتبرئة صـديق على لسـان محـام ذرب اللسـان ، قال ما لم يستطع أن يقله ، مـزودا بأسـانيد القـانون » • والحـق ان صـلاحا قلما نقـل آراء دارس أو ناقـد ، فهـو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذى « اكتشـفه » واحبـه فى كاتبه أو شاعره • ولكنه كان هنا فى حاجة الى كلمـة دارس الفلسـفة • أما الجانب الـذى اكتشـفه فى نيتشـه فقـد ظهر فى تلك القصائد التى ذكرناها ، ولعل الأهم انـه تسرب فى نسـيج شعره ، فى تلك السخرية المـرة التى ظلت تزداد لمعـانا خـلال دواوينه ومسرحياته •

لم يسـتطع زرادشت ان يتعايش بسـلام مع الايمـان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حـاول ذات مـرة ان يصل الى حالة من الوجـد الصوفى عن طريق الافراط فى العبادة • لقد حمـل الديـوان الأول قصيدة واحـدة على الأقل ، عبرت عن هذا الايمان السـاذج تعبيرا حلوا يعيد الى الأذهـان اغـانى « طاغـور » فى « جيتنجـالى » ، هى قصـيدة

« أغنية ولاء » ، وقصيدة اخرى لعلى لا اخطىء فهمها حين اقول انها تعبر عن الاسى لفقد ذلك الايمان هى « الإله الصغير » . على أن الشاعر - ربما تبعا لنصيحة زرادشت - لم يستطع ان يتصور نفسه سوبرمانا أو فى طريقه لأن يكونه . ربما كانت « اقول لكم » صدى « لزرادشت » نيتشه او « نبى » جبران ، ولكنها صدى ضعيف . ولا احدث هنا عن قيمتها الشعرية ، بل عن لون من الثقة يوحى به العنوان ، اذ يشير الى العبارة التى ترددها الاناجيل « الحق اقول لكم » . وفى القصيدة ، عدا ذلك ، لمحات من سيرة السيد المسيح . ولكن الشاعر يقول فى المقطع الاول منها :

واعلم انكم كرماء .

وانكمو ستغتفرون لى التقصير ... ما كنت ابا الطيب

ولم اوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى

ولست انا الحكيم رهين محبسه بلا أرب

لانى لو قعدت بمحبسى لقضيت من سغب

ولست انا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل

يناغيه مغنيه

وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل انه فى احدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد » لصورة الشاعر النبى ، صورة القط الأليف المقرور :

وسنجلس فى الركن النائى قطين اليفين

مقرورين

نتحسس ما ابقت ايام الذل على وجهى المكدود

وعلى خديك من الالم الممدود

وصورة القزم الودود :

« ماذا يهب العريان الى العريان

إلا الكلمة
والجلسة فى الركن النائى .. قزمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟
(« يا نجمى يا نجمى الأوحد »)

ويبدو أن صورة « البطل الضد » قد أعجبته ، ولاسيما انه رآها لدى كاتب عربى معاصر ، « اكتشفه » كما اكتشف غيره ، وقال عنه فيما بعد انه كان « سبّاقا » الى خلق هذا النموذج الذى شاع فى الرواية الحديثة ، وهو ابراهيم عبد القادر المازنى . ولم يزل هذا « البطل الضد » يراوح شاعرنا ويغاديه حتى سرى فى دمه وخامر روحه . ولعل التناقض الكبير فى تجربته النفسية ـ تناقض صاغ منه فنه الرائع المر ـ هو أنه ظل موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطل العدمى .

وقد قادته سياحاته الثقافية الى المادية الجدلية أولا ، ثم الى الوجودية (التى تدين بالكثير لمعلمه الأول نيتشه) ، ورسّت به أخيرا عند لا ادرية العبث . ولكن العجيب انه فى اثناء هذه التحولات كلها كان يقتدى بالمتصوفة ، ويحاول أن يتعلم من اليوت ، وكان الأولون يمثلون ايجابية الروح ، والثانى يمثل ايجابية العقل . فكلاهما يعبر ـ بطريقته ـ عن ايمان بالمطلق ، فى حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية والانغماس فى التاريخ ، وهو طريق يمكن أن يؤدى بسهولة الى الوجودية (وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصرى عبد الصبور ـ اقرأ مثلا « تجربتى الشعرية » لعبد الوهاب البياتى) . ولم تكن فلسفة العبث أو اللامعقول فى حقيقة امرها إلا ايغالا فى النسبية ، ووصولا بها الى حالتها الحدية .

ان نهم عبد الصبور الثقافى الذى عرف عنه ونضحت به كتاباته ، لم يكن ترفا او زينة او تعاليا على الخلق ، ولكنه كان يعنى أن ثمة اسئلة

تحيره . وانه كان ينتجع مختلف الآفاق بحثا عن جواب لها ، وربما انه لم يهتد قط الى جواب مريح . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . اما طبيعة هذه الأسئلة فقد يظن ، للوهلة الأولى ، انها كانت ميتافيزيقية خالصة ، تدور كلها حول أقانيم الميتافيزيقيا الأبدية : الله والكون والانسان . وهذا وهم يلصق بكثير من الآثار الأدبية والفكرية ، وواقع الحال أن الانسان - ولو كان شاعرا او فيلسوفا - لا يترك أبدا هادىء البال يفكر في سر وجوده على هذا الكوكب ، ولكن الأسئلة التى تتلظى في كيانه تنبع دائما من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس ان يكون احساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا . واوغل من ذلك في الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترىء البالى (اليوت بالذات) . وكأن شرقنا العربى قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا اوانه - في الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . واذا كان صوت شاعرنا في التعبير عن هذا الحزن قد اشبه صوت اليوت ، فان حزن عبد الصبور لايزال حزن مثقف مصرى في النصف الثانى من القرن العشرين ، واظن أن قراءه من الانجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة . نعم ان عبد الصبور اختار ان يتحرر من المصطلح الشعرى القديم (بتعبير بدر الديب) ليستمد من تراث ثقافى أوسع ، أو جهد في توسيع اطاره الشعرى (بتعبير مصطفى سويف) بحيث دخلت في معانيه معان طرقها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات ان يحصى عددا قليلا أو كثيرا من هذه الموافقات ، على طريقة نقادنا القدماء في احصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن ان يؤدى الى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب ادوات اخرى . ويهمنى ان أشير في هذا المقام الى البحث المتقن الذى نشر في العدد الماضى (فصول ، يوليه ١٩٨١) عن « أثر ت . س . إليوت في الأدب العربى الحديث » . فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على ان ينبه ، في ثنايا احصائه للموافقات عند صلاح عبد الصبور

وغـيره ، الى أن التقاط نتف المعـانى ـ أو اختطافها ـ من هنـا وهناك يفسـد الشـعر ، وان الأثـر المعتبر فى النقـد هـو ما لمس الحسـاسية الشعرية ، على نحو ما نجـده عند صلاح عبد الصبور ٠

واذا كان الزمن هو الحكم الأخير فى جدوى مثل هذا التغير (كمـا اشـار الكاتب فى ختـام مقاله) فان النقـد يستطيع ـ على الأقـل ـ ان يشـير الى موقعه فى مغامرة الشاعر كلها ٠ والمقـال الحـاضر يلتزم ـ قاصـدا ـ جانبا واحـدا من هذه المغامرة ، وهـو الجانب الثقافى ، مكتفيا بالاشـارة الى عمق ارتباطه بالمشـكلات الحيوية التى عاش صـلاح عبد الصبور ومات وهو فى صراع معهـا ٠ ومن ثم يمكن ان يعـد مدخـلا مناسـبا لدراسـة ادبـه ، وليس اكثر من ذلك ٠ واذا كانت روحانيـة المتصوفين المسلمين وعقلانية إليـوت الفنيـة (ومن خلالهـا كل الكلاسية الجـديدة) مضافا اليهما الشىء الكثير من تعاليم نيتشـة (ولاسيما عقيدة السـوبرمان وعقيدة تجـدد الخـلق) قـد اجتذبت الشـاعر فى صـباه ومطلع شـبابه ، ولازمته الى آخـر عمـره ، دون أن تقـدم لـه مخرجا من المأزق الذى يعيشـه المثقف العـربى فى هـذا العصر ، فقـد اتفقـت ـ على الأقل ـ فى انهـا جعلت « الشعر هو قدره وخلاصه » :

انا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الأحـزان
فى حـب إلـه مكـذوب
لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدنى
لافر اليهـا من صخب الأيام المضنى
ان تجف فجفوة ادلال لا اذلال
او تحن ... فيا فرحى غرد ! يا نعمة أيامى عودى
يا فـيروزة !

يا اصحابى ! يا احبابى !
حيوا مولاى الشعر
سلمت لى - من عقبى ايامى - الكلمات .

(« أغنية خضراء »)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » (احب ان افهم هذا العنوان على كل الوجوه التى تحتملها العبارة لغويا ونحويا) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية . على أن « ايمانه الشعرى » - ان صح هذا التعبير - كان يصطدم بوافع كالح ، ويعرض كل يوم لامتحان عسير ، ومن هنا اخذت صورة « البطل الضد » (الفارس المنهزم . المغنى المأجور . المحتال) تنمو الى جانب صورة البطل (الشاعر النبى) التى لم تزل نتضاءل . واذا جاز ان نصف هذه العناصر بانها « ثوابت » فى سيرة عبد الصبور الأدبية فان رحلاته المستمرة ، من الماركسية الى الوجودية الى العبثية ، كانت هى « التغيرات » التى دلت على حاجة هذه « الثوابت » الى دعامات من الخارج . وسنرى - فى الأقسام التالية من المقال - ان عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعامات ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فاذا عادت الأزمة الى الظهور فى شكل جديد بحث عن دعامة اخرى . هذا تشبيه نسوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة فى تكوينه الفكرى ، وربما ساقتنا اليه كلمة « الثوابت » . فلكى نلغى المعانى غير المقصودة فى هذا التشبيه نسوق تشبيها آخر مختلفا : ان هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التى يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه « المتغيرات » كان كالزاد الذى يتزود به فى كل مرحلة .

- ٣ -

كانت المرحلة الأولى هى المرحلة الماركسية . وقد بدأها عبد الصبور قبيل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت الى وقت ظهور ديوانه الأول (« الناس فى بلادى » ١٩٥٧) ، واخذت فى الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثانى

(« اقول لكم » ١٩٦١) ، ولـم يبـق منهـا بعـد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة عابرة . ويبدو ان اتصـال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض « المثقفين اليساريين » واكثرهم ، فى ذلك العهـد ، لـم يكونوا على حظ كبير من « الثقافة » ، بل كانت كلمـة « الثقـافة » فى قاموسهم سـبة . ومازلت أذكر قول واحد من زعمائهم عن احد الناس ، وقد اراد أن يذمه : « انه مثقف بكل عيـوب المثقفين » . وقد ردد عبد الصبور هذه النغمة فى قصيدته « السـلام » .

« وهناك فى ظل الجدار يظل انسان يموت

ويظل يسعل ، والحياة تجف فى عينيه . انسان يموت

والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق

وجه الطريق الى السـلام » .

ولا شك أن كلمة « السـلام » التى رددها عبد الصبور فى هذه القصيدة وغيرها من قصـائد الديوان قـد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسـنا لـدى مثقفى اليسـار ، الذين كانـوا – فى ذلك الوقـت – قادرين على أن يفرضـوا على خواء الحـركة الثقافية معايير جـديدة سويت على عجل ، تربط الأدب بالصراع الطبقى والكفاح السياسى ، وتذوب غراما فى الطبقات الشعبية ، وتلعن البورجوارية ولاسيما الصغيرة ، التى كانو جميعا من ابنائها ، عـدا افرادا ينتمـون الى الطبقات الغنية التى أخـذت تشـعر بتزعزع مركزها منـذ أواخـر الأربعينيات . ولعلنا لا نبعـد عن الصـواب اذا قلنـا ان فريقـا كبيرا منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية واجتماعية – ظاهرة التمرد على سلطة الأب ، التى تأخـذ عنـد بعضهم صـورة أشـد ابتذالا ، تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت أبائهم – اكثر من كونها ظاهرة سياسية ، وان كان من المسـلم به انهم شعروا – اكثر من سائر الطبقات – بوطاة الظروف الاقتصادية فى أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن الديوان استطاع ايضا أن يظفر باعجاب مثقف حقيقى قلما يمنح اعجـابه لشىء ، وهو بدر الديب الذى كتب مقدمة للديوان عامرة بالأفكار . وكان هو صاحب

الأشعار السيريالية الغامضة التى نسبها عبد الصبور (سهوا بالطبع) الى محمود أمين العالم ، كما كان أول من عرف عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على راس الأسماء التى تنطلق فى أوراقة كلية الآداب ـ حتى قسم اللغة العربية ـ كما تطلق الرقى ، وينتظر منها ان تطلق شياطين الشعر والنقد بدون حاجة الى أى جهد آخر . وكان شاعرنا قد افاد حقا من قراءاته لإليوت وغيره من الشعراء الانجليز ، وقد اقر له لويس عوض باتقان فن « البالاد » او القصة الشعرية ، كما اشار بدر الديب ـ فى مقدمته ـ الى ان اعتماد الشاعر للمصطلح الشعرى الجديد (يعنى به ـ غالبا ـ قالب الشعر الحر) قد أتاح له ان يغترف من تراث الشعر الأوربى . ولكن لا بدر الديب ولا لويس عوض أشارا الى القالب المرسوم لنهايات كثير من القصائد . وهو يشبه النموذج الذى أوردناه : فاما ان يكون فضحا للبورجوازية المجرمة وثقافتها المتعفنة واما ان يكون تبشيرا بغد أفضل .

على أن رضى مثقفى اليسار لم يكن ليدوم طويلا . لقد كان فى وسعهم ان يتجاوزوا عن اعجاب الشاعر الشاب بإليوت ، ومحاولته ان يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية ، اذ انهم كانوا قد اصدروا حكما على الشاعر الانجليزى اطمانوا اليه وفرغوا منه ، وهو انه فنان عظيم وان كان مفكرا رجعيا . اما الذى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل شاعرنا الراسخ الى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة ـ فى فلسفتهم النقدية المرتجلة ـ علامة لا تخطىء على ميول الشاعر البورجوازية الدفينة . ومع ان شاعرنا ـ كما سبقت الاشارة ـ كان يختم بعض قصائده بنغمات متفائلة فانها لم تكن ـ بالضبط ـ نغمات نضالية . هل كان يرضيهم ـ مثلا ـ قوله فى ختام قصيدته « لحن » :

« ورفاقى طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم

ووديعين كافراخ جمامة .

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء ان يولد فى العتمة مصباح وحيد »

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذى يتحدث عن رفاق بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد (يولد فى العتمة) . ولكن لا شك ان النزعة البورجوازية الرومنتيكية المترسبة فى اعماقه هى التى جعلته يصور هؤلاء الرفاق « خفافا كالنسم » و « وديعين كافراخ حمامة » ، بدلا من تصويرهم ابطالا ايجابيين . ومن الحقائق المكررة انه ضمن هذه القصيدة بيتين يقول بدر الديب انه اخذهما « بنصهما تقريبا » من إليوت (يشير الى هذين السطرين فى « اغنية حب الفرد . ج . بروفروك ») :

انى لست الأمير هملت . ولا يناسبنى ان اكونه

انى نبيل فى حاشيته ـ واحد ينفع

ليكبر الموكب ...

(والحقيقة ان عبد الصبور تصرف فيهما تصرفا غير قليل) مستثيرا بذلك تراث إليوت الشعرى . ولكن كان يجب التنبيه ايضا الى ان قصيدة إليوت نفسها لا تستثار على سبيل التضمين بل على سبيل المناقضة . فمعروف ان قصيدة إليوت تصور محبا تافها متحجرا ، ينتمى الى طبقة ارستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير يتحرق شوقا الى العدالة ، ويضحى من اجلها بكل شىء حتى نور عينيه . ولقد حاول الشاعر الشاب الطيب القلب فى هذه القصيدة وغيرها (ولا يتسع المقام هنا للاكثار من الأمثلة) ان يترجم القولة النقدية المبهمة « إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رجعى » الى عمل ، فاستعار قوالبه الفنية المتقدمة وملأها بمضمون تقدمى . لم يكن هناك ما هو اكثر منطقية من هذا . ولا ادرى : اهى الأمانة التى عرفت عنه ما جعله ياتى بهذا النقل الواضح بالنسبة لأى انسان قرأ إليوت

ولو مترجما ، حتى يدل على منابع فنه ، ام حاسته الفنية ـ حتى ولو كانت غير واعبة ، فقد اثبت فى هذا الديوان نفسه انه فنان اصيل قادر على ان يمتح من اغوار تجربته وفطرته وحدهما . وحسبه قصيدتا « طفل » و « ولاء » ـ هدته الى ان نقل سطرى إليوت الى سياق مضاد لسياقهما الأصلى يكسب القصيدة الجديدة طابع النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا او ذاك ، اما افتراض انه تورط فى اقتباس خاطىء . طمعا فى ان يوصف باتساع الثقافة (كما زعم بعض النقاد) فاتهام لا مسوغ له .

ومرة اخرى الاحظ انه لا بدر الديب ولا لويس عوض تنبها الى مغزى هذه المحاولة . وأفترض ان ذلك راجع الى انهما اغمضا اعينهما عن التناقض الذى وقع فيه الشاعر حين اراد ان يحشر ذاتيته فى القالب الايديولوجى . ولعله من الظلم ان احاسبهما على هذا الاهمال وانا انظر الى الديوان من وراء ربع قرن تقريبا ، فى حين انهما كانا يكتبان عنه وقت صدوره . واذا كان الناقدان الألمعيان اللذان تبنيا الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذى بذله الشاعر ليصهر ايمانه الفنى وايمانه الاجتماعى فى بوتقة واحدة (او لعلهما تجاهلاه ايثارا للسلامة من كل الجوانب ـ ولهما العذر !) فمن باب اولى الا يتنبه اليه الماركسيون المتشددون ، وهم اصحاب الصوت الجهير فى تلك الآونة ، والا يستوقفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه ، التى كانت ـ بحسب معاييرهم ـ شديدة الخطورة حقا ، لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعى والأدب التقدمى .

واكاد اوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بدر الديب ومقال استاذه لويس عوض شاكرا وسعيدا ، دون ان يشعر انهما شاركاه فى الهم الذى كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعورا بالوحدة واستسلاما لها ، فقد وجد فيها نوعا من اللذة المرة ، لأنها كانت تشعره بالتميز والاستيحاش فى آن معا . وقد عرفته فى تلك الآونة ، ولم ازل القاه

بعـدها فى الحين بعد الحـين ، دون ان يطلعنى على دخيلة نفسه ، ان كان يطلع على دخيلة نفسـه احدا . وكان بشوشا ودودا ، « وديعـا كفرخ حمـامة » ، ولكنى كنت احس انه يعطى الحيـاة الخارجية اقل ما يمكن من وقتـه وباله . وكان واضـحا لكل من يعـرفه ان حيـاته هى حقـا فى الشـعر .

واخاله افاق يوما فراى انـه اعطى الماركسـية ما لـم يعطـه أحـدا او شيئا قط : معبوده الشعر . ولعل العـلاقة بينه وبين الماركسـية قد اخذت فى التراخى عندما كان يعد ديوانه الثانى . وربما كان تمجيد العمـل وذم « الفلسفة الميتة » فى قصيدة « موت فـلاح » اثارة من عقيدته الماركسـية ، وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطـع الرابع « الكلمات » فى قصـيدته « أقـول لكم » :

« جـل جـلالها الكلمـة

الم يرووا لكم فى الشعر ان الحق قوال

ولكنى اقول لكم بان الحق فعال

اقول لكم بان الفعل والقول جناحان عليان » .

ففيهـا تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل . ثم محـاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة « منـا امـير ومنكم امـير » .

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا فى سنة ٦٩ ، عنـدما كتب سـيرته الأدبيـة « حياتى فى الشعر » . ولعل القارىء لا يجـد باسا بان اعـود مـرة اخـرى الى ذكرياتى الشخصية ، فقد تكون لها بعض القيمة ، وقد تعوض ما يلحظه القارىء الفطن من افتقـار هذا المقال الى مراجعة الدوريات التى كانـت تصـدر فى هاتيك السـنوات ، كما هو الشـأن فى الدراسـات الأكاديميـة المتقنة (وان كنت اشـك فى قيمة هذه المراجعة فى حالتنا بالذات) . أذكـر

من ظروف تاليف هذا الكتاب ان الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى كان فى مصر آنذاك ، وصدر كتابه « تجربتى الشعرية » ، والتقيت بالشاعرين لمناقشته فى ندوة البرنامج الثانى ، وابدى صلاح عبد الصبور حماسة شديدة لكتاب زميله العراقى ، وكان السبب واضحا ، فقد اجتذبت الماركسية البياتى كما اجتذبت عبد الصبور ، ولعل الأول كان اقل تحفظا فى الانتماء اليها ، ولكنه فى كتابه ذاك اعلن ان « الفنان الثورى خالق الثورة وصانعها ، والسياسى المحترف لصها وقاتلها » ، وهزأ بهؤلاء السياسيين المحترفين هزءا غير قليل . وفى تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور — للمرة الأولى — الاسم الذى ردده كثيرا بعد ذلك : « قبيلة الشعراء » . وليس ادل على ان صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر اكثر من حبه لنفسه ، من أنه ما تعرض للحديث عن شاعر او ديوان إلا وحنا عليه حنوا لا اثر فيه للغيرة التى من اجلها قيل ان المعاصرة حجاب . وقد اتيح لى أن اشترك معه فى ندوة اخرى عن ديوان لأدونيس ، فبدا وكانه لا يجد كلاما كافيا للثناء على منحى ادونيس فى استعمال اللغة ، مع أنه مخالف لمنحى عبد الصبور نفسه الى حد كبير . ولا اظن ان ناقدا ولا تلميذا من تلاميذ العقاد استطاع ان يجلو شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات ، والانسان ذى النفسية الخصبة المركبة ، بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور فى مقاله عنه (« وتبقى الكلمة ») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثالا ممتازا للنقد التفسيرى من كاتب لم يكن اصلا من عشاق الشاعر المهندس . والذى يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح فى المقدمة المذكورة : « يشق على نعى الشعراء ويبكينى ، بل وينفضنى من اعماقى ، وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت على طه ، ولموت ابراهيم ناجى ، ولموت بدر شاكر السياب » .

— فى لقائنا على كتاب البياتى قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما اشك ان عبد الصبور أراد الا يترك البياتى وحيدا . والحق انى لا اعلم كتابا ولا مقالا تحدث عن موقف الشاعر العربى المعاصر فى صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب « حياتى

فى الشعر » . هذا فضلا عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .

ما كاد الشاعر يبدأ فى تفسير ظاهرة الحزن عنده (او الدفاع عنها ان شئت) حتى وجد نفسه - بعد بضعة اسطر - فى صدام مع الماركسيين الحرفيين - وليس معهم وحدهم :

« يصفنى نقادى باننى حزين . بل ويديننى بعضهم بحزنى ، طالبا ابعادى عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى انى افسد احلامها وامانيها بما ابذره من بذور الشك فى قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (فى رايه) الى مستقبل ازهر .

« وقد ينسى هذا الكاتب ان الفنانين والفئران هم اكبر الكائنات استشعارا للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقى بنفسها فى البحر هربا من السفينة الغارقة . اما الفنانون فانهم يظلون يقرعون الأجراس ، ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة او يغرقوا معها » .

ولابد ان هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيرا عليهم . وربما كان الأوفق ان اعود الى تسميتهم « بالمتمركسين » كما فعلت فى مقال لى نشر فى مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨) قد حفز الشاعر الى ان يقرأ فى الماركسية معتمدا على نفسه هذه المرة ، وهو يعرض آراء احد الماركسيين المتحررين ، روجيه جارودى ، فى كتابه « ماركسيه القرن العشرين » ، ويعلق عليها قائلا : انها تعبر عن « حدث هام ، وهو تواضع الماركسية الذى الجئت اليه لكى تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الانسان ، لا كنظرية شاملة ، او كعقيدة تحكمية ، او ديانة جديدة » :

ومؤدى هذا رفضه فكرة « الابنية الفوقية » ، ومن ثم لا يحق

لأحد ان يتكلم عن اسطاطيقا ماركسية ، او نقد ماركسى . حقا ان الماركسية قد القت اضواء كاشفة على الأعمال الأدبية اذ جعلتنا ندرك ابعاد واقعها الاجتماعى ، ولكن ثمة اضواء كاشفة اخرى ، نفسية وغيرها ، وللفن ، وراء ذلك ، خصوصيته واستقلاله ، بحيث لا يمكن ارجاعه الى عناصره الايديولوجية فحسب .

ويلمح عبد الصبور – وراء هذا الجدل – حقيقة مفزعة طالما ارقته دون ان يتمثلها بوضوح ، ولكنها ستصبح ، منذ الآن ، مصدر قلق دائم ، وعنصرا مهما ، ان لم نقل انه العنصر الأساسى فى معضلة الوجود الانسانى كما يراها – اعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة ، مهما يكن نوعها : « فرجال الفن هم اضعف الرجال حولا واقلهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية ارضهم بالذراع والسيف . وكثيرا ما يشتبه عليهم الأمر حين تضج الضجة ، فيتوهمون انفسهم اتباعا لرجال السياسة او رجال الدين أو غيرهم من قبائل العمالقة » .

وهذه حقيقة مفزعة . لأن رجل الفن ، مادام ضعيفا ، فعلى اى شىء يعتمد ؟ ويجب ان نستبدل بكلمة « رجل الفن » هنا كلمة « الشاعر » فاصحاب الفنون التشكيلية ينمون ويترعرعون فى ظل الطغاة . ولمن يبنون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام ؟ ولمن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام ؟ ولمن يلونون لوحاتهم إلا للعقائل المنعمات ، والسراة الكرام ؟ وهكذا أفرد الشاعر افراد البعير المعبد ، وحكم عليه ابدا بالتمرد والتشرد . ولا تلتفت الى قولهم ان الشاعر العربى استمرأ منزلة المادح المتملق . ودع مشاجرات ابن الرومى المستمرة مع ممدوحيه الأخساء . وانظر الى قول البحترى وهو احق الشعراء العرب بأن يدعى شاعرا مادحا :

وشرالى العراق خطة غبن بعد بيعى الشآم بيعة وكس

وعلم الله ما كانْ فى الشام إلا بدويا يستدر رزقه من اخلاف

عنزة أو شاة ، ولقد انهال عليه الثراء فى العراق من كل جانب ، ولكنها صحوة الضمير ، ضمير الشاعر فيه ·

ولعل عودة عبد الصبور الى الشعر العربى فى تلك الفترة نفسها ، مستكشفاً كعادته ، كان تعبيرا عن ايمانه المتزايد بأن « قبيلة الشعراء » هى فى كل زمان ومكان متميزة ابدا عن « قبائل العمالقة » التى لا تفتأ تترصدها وتضغطها وتلجئها الى مضايق الحياة ، اضافة الى مضايق الشعر · واذا كان الشاعر ، منذ اختار ان يكون شاعرا ، قد حكم على نفسه بالهضم والظلم ، فلن يجد اسوته إلا فى الانبياء والأولياء وأمثاله الشعراء · وبهذا المعنى فسر كل ما يرد عليك فى شعر صلاح عبد الصبور من اشارات الى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم · فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالأنبياء ، ولكنه يتأسى بالمهم العظيم ، وصبرهم على البلاء ، واحتقارهم لمتاع الدنيا ، وانفرادهم عن الناس ·

وبما ان الشاعر ليس نبيا ، ولكنه انسان فيه ضعف الانسان ، مضافا اليه ضعف الفنان ، فقد ظل الصراع محتدما فى نفس شاعرنا · لقد استرد معبوده ، الشعر ، واستطاع ان ينادى « فيروزته » ·

« يا حبى قولى للحجاب

فلتفتح لى الأبواب ، انا الشادى الانسان » ·

(« اغنية خضراء »)

ولكن الأبواب لم تفتح · وكان عليه ان يعاود الرحيل ·

– ٤ –

لا اظن الوجودية كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالبا فى كلية الآداب ، يقرأ كتب عبد الرحمن بدوى ، ويختلف الى « قهوة الجيزة » ، حيث يعقد لنور المعداوى مجلسه · وكان انور المعداوى مولعا بذكر سارتر

فى ندواته هـذه ، وفى تعليقاته التى كانت تنشرهـا مجـلة « الرسـالة » القديمة . ولعـل اهم ما كان يعنيه ان يتميز عن أصحاب النزعة الواقعيـة الاشتراكية ، الذين كانوا قد بدءوا يلفتـون الأنظـار اليهـم . ولابـد أن عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالا اعمق حين أخـذ يشـارك بدر الديب قراءاته واهتماماته . وكان بدر قد آثر الفلسـفة الوجـودية الألمانيـة على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقـد الجديد والنقد الوجودى ، أخـذت من الأول العناية بالبنـاء اللغوى ومن الثـانى ابراز المعطيات الوجـودية التى تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور ـ كما يبدو من كتاباته ـ بدأ يهتم بالوجودية اهتماما أعمق حين وجـد ان الماركسـية لم تعجـز فقط عن ان تقـدم التفسير الشامل الذى وعدت به ، بل اقترفت ما يشـبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولا شك أن الصبى الذى تعـود أن يعتكف ليقـرأ المنفلوطى وجبران ، ثم ترقى الى قـراءة نيتشـة وحـلم بانسـانه الأعلى ، والذى بات قائما ذات ليلة طامعا ان يرى الله كما سمع عن بعض الأوليـاء ، قد عاش تجربة « التجـاوز » حتى نخاعه ، قبل أن يسـمع بالوجودية . ولا شك أيضا ان حـدة الشعور التى انتقلت بـه من الحـزن الغامض الى التألم حتى بلغت حـد « النزف » قـد دفعته الى التسـاؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لـم يجـد ـ حين أخـذ يقـرأ فى الفلسفة الوجودية ـ انهـا غريبة عليه . وبقـدر ما كانت المـادية الجدليـة تخلعه من ذاته وتنتزعه من توحـده كانت الوجـودية تعيده الى ذاته وتعيد ذاته اليـه . وكانت كلمة « الحـرية » ، التى لا يعرف لهـا الانسـان المصرى ـ فى القهر العائلى والاجتماعى الذى يعانى منـه طـول حياته ـ معنى واضحا ، ولكنه يحلم بهـا كما يحلم بشىء بعيد غامض ساحر ، بريح الشمال ونفحـة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب فى هذا الايمـان الجديد معنى واقعيا ممكنا حين يجعلها مرادفة لمفهـوم « الانسـان » . ولعل شاعرنا احس هذا المعنى حين قال فى احـدى قصائده الأولى (« اطـلال ») :

« اسعى وراء الشمس

والشمس فى ظهـرى » ٠

أما أوضح أعمـاله تعبيرا عن هـذا الايمـان الجـديد فهى ديوانه «أحـلام الفارس القديم » ، ومسرحيتاه « مأساة الحـلاج » و « ليـلى والمجنـون » ، وان كنا نجـد نمـاذج مكتملة ـ فكرا وفنـا ـ للاتجـاه الوجـودى فى ديوانه الثانى « أقول لكم » ٠ ففى احـدى القصائد الرئيسية فى هـذا الديوان (« الظـل والصليب ») يصـور الشـاعر احسـاس « السأم » الذى يميز الانسان المعاصر ، وهو الطرف المقابل للقلق الوجودى ، فانسـان هذا العصر يحيـا

« ٠٠٠ بلا ظل ٠ بلا صليب

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعش بظله يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » ٠

فظل الانسان هو ذاته الأخرى ، هو وعيـه بذاته الذى يحفزه الى تجـاوز هذه الذات انطـلاقا نحو وجـود أعمق ٠ ولكن هذا الوعى هـو ايضا سر شقاء الانسان ، لأنه ينطـوى دائمـا على اختيار حـر ، على القفز فى المجهـول نحـو « جبـال الملح والقصدير » ٠ والذى يحتـار « يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » أما الشـكل الفنى الذى عبر به الشـاعر عن هذه المعانى فهو شكل « التنويعات على لحـن أساسى » ٠ على أن وحدة القصيدة لا ترجـع الى هذا اللحـن فقط ، بل الى وحـدة الصـوت ايضا ، او قـل وحـدة المقام الموسيقى ٠ فالصوت الذى نسمعه هنا هو صـوت انسـان هذا العصر نفسـه ، صوت البطـل الضـد ٠ واذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت ، كما استعار منه حيلا لغـوية مناسـبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الآنف الذكر) فينبغى أن نلحظ فارقـا لطيفا ومهما : وهو ان الاطار فى« اغنية حب المستر الفرد ج٠ بروفروك » مثـلا هـو اطـار درامى كامـل ، فى حـين أن الاطـار فى « الظـل

والصليب » لا يزال غنائيا ، بمعنى اننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذى يلبسه ،، حتى ليخيل الينا احيانا انه يحدثنا حديثا مباشرا ، ولاسيما انه يستخدم اسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب اسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم أستطع ان اتبينه) . وهكذا نرى فن إليوت الشعرى يتعانق مع الفكر الوجودى (كما رايناه من قبل يتعانق مع الفكر الماركسى - ولكن بانسجام اكبر هذه المرة) فى صوت مصرى يتقن التخابث المفضوح ، والمقصود منه ان يكون مفضوحا ، وكانه يقول لك : « أنت تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وانا أعلم أنك تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وكلانا يعلم اننا مستمران فى اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أى اهتمام » .

وفى عدد من قصائد الديوان يكتشف الشاعر أن ثمة « محبوبين » يصلانه بالآخر : الحب والشعر (« اغنية خضراء ») . وهناك عمق التصوير الوجودى لعذاب الحب الذى هو فى الواقع صراع بين حريتين ،. وهو عند شاعرنا يتمثل ، اوضح ما يتمثل ، فى خداع الكلمات (« الألفاظ » . « احبك ») . ففى تلك الأثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقى ، اى تجاوز الذات لتلحم بذات اخرى ، فكانت هذه التجربة تجاوزا من نوع جديد . ولعل من خلصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته فى هذه الفترة بأفضل من حديثى . ولكننى فى تلك الاثناء كنت اراه فى اوقات متقاربة ، واستطيع أن أقرر ما اقرره عن تجاربه الشخصية بشىء من الثقة . ويؤيدنى شعره . كانت الستينيات ، فيما اقدر ، احفل سنوات عبد الصبور بالانتاج ، واقربها - اجمالا - الى الهدوء والثقة . ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدرا له من السعادة . واقدر أن معظم قصائد « اقول لكم » نظمت فى اواخر الخمسينات . فقد سمعت منه مقاطع من « اقول لكم » نفسها فى داره حوالى سنة ٥٨ ، وكان وقتها يسكن قرب دار روزاليوسف التى كان يعمل بها ، وكان فى غمرة حبه الأول الذى انتج معظم قصائد هذا الديوان . وفى تلك الأثناء كان يقوم أيضا بتجاربه الأولى فى المسرح

الشعرى . واذكر جلسة فى مقهى مع صديقنا بدر الديب ، وصلاح يقرأ علينا ما كتبه فى تجربته الأولى التى لم تنشر : « طويت اوراقها لأننى وجدتنى قد وقعت فى أسر شكسبير » ـ هكذا قال عنها فى سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث ان كتب « مأساة الحلاج » التى ظهرت طبعتها الأولى فى آخر ١٩٦٥ . وعلى راس السبعينيات ظهرت مسرحية « ليلى والمجنون » وديوان « تأملات فى زمن جريح » (١٩٧١) ، وبين « الحلاج » و « المجنون » ظهرت مسرحيتان قصيرتان : « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) ، وكانت أولاهما ارهاصا بمرحلة جديدة : مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبى ، وبلغ قلقه الوجودى حد الجزع .ولكن اختها « الأميرة تنتظر » كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفى الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية ، التى اعتمدنا عليها كثيرا فى هذا المقال « حياتى فى الشعر » (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول فى اطمئنان ان المرحلة الوجودية ، التى استطاع صلاح خلالها ان يبنى بيته على سفح البركان . قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان « احلام الفارس القديم » هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التى يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بانها تجربة كبيرة متصلة . ويعنى ذلك ان القدرة على « التشكيل » (وقد عقد له عبد الصبور فصلا كاملا فى سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات (« أقول لكم » ، « الظل والصليب ») الى التصميم الذى يجمع بين الاتساع والتكامل العضوى ، بحيث يصح وصفه بأنه ملحمى ، كما توصف « الأرض الخراب » أحيانا بأنها قصيدة ملحمية وكعادة عبد الصبور ينبه القارىء ، بلطف ، إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان الى « كراسات » . اذكر ان ناقدا كتب عن تكنيك الروائى الانجليزى البولندى الأصل « جوزيف كونراد » انه يمثل نموذج « رحلة الليل » ـ الغوص الى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء اكثر حكمة . واود ان استعير هذه الفكرة (النموذج أصيل حقا فى خيال البشر ، وليس السندباد واوديسيوس القديم والجديد إلا بعض امثلته) لأقول عن ديوان « احلام الفارس القديم » انه « رحلة فى الليل » . ان « الليل »

يشغل مكانا مهما فى عالم عبد الصبور الشعرى ، وقد اخذت هذه « التيمة » ابعادها الكاملة فى « احلام الفارس القديم » وربما أيضا فى « شجر الليل ») . ولقد كان عبد الصبور ملهما دائما فى عناوين كتبه . ولو قرأت قصائد هذا الديوان على انها « احلام » فى ليل طويل لظهر لك ما قلت واكثر منه . ولكننى يجب ان انبه الى خطأ واحد فى « تدبير » هيئة الديوان . وهو تلك « الكراسة الرابعة » التى الحقها الشاعر به ، ووضع لها عنوانا « صحائف من مذكرات مهملة » ، وهى صحائف جديرة حقا الا تهمل . ولكنها كان يجب ان تنتظر الديوان التالى « تأملات فى زمن جريح » ، فهى من واديه ، وان تكن متقدمة فى الزمن على معظم قصائده . لقد حجب الشاعر بهذه الاضافة النهاية الرائعة لملحمته النفسية العظيمة .وكم هو جميل ومنعش للنفس ان تقف بعد ان تقرأ هذه السطور :

« صافية » أراك يا حبيبنى كانما كبرت خارج الزمن
وحينما التقينا يا حبيبتى ايقنت اننا
مفترقان
واننى سوف اظل واقفا بلا مكان
لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة
فنعرف الحب كغصنى شجرة
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحى نورس رقيق
عندئذ لا نفترق
يضمنا معا طريق
يضمنا معا طريق ... »

وما اظن ان تجارب الشاعر الواقعية فى هذه الفترة كان يمكن ان تأخذ

هـذا الشـكل الفنى لو لم يتوسـط بينهما فكر وجودى قادر على ان يجعل الـذات موضوعا للتأمل ومجالا للفعـل . ولعل الأصح أن نقـول : ان ذاتيـة الشـاعر وجدت الفكر الوجودى مناسبا لتعبر عن نفسـها وتكتشـف نفسـها من خـلال هذا التعبير . وليس هذا مجـال القـول المفصـل فى تحليـل قصـائد هذا الديوان . فنحـن ملتزمون بموضـوع هـذا المقـال ، وهـو التنبيـه الى المنابع الفكرية المعاصرة التى نهل منهـا صلاح عبد الصـبور ، بالكيفية التىعرفها بهـا وافاد منهـا حتى امتصت فى كيانه ، ولا ننبـه على المظاهر الجزئية لهذا التأثر ، مما يشـغل به دارسـو الادب المقـارن ، ولا نفيض كذلك فى تحليـل اعماله التى يجـب ان تترك لدراسات نقـدية متكاملة .

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن « ليـلى والمجنـون » حين نقـول ان المواقف الحدية التى بنيت عليهـا هذه المسرحية ـ مواقف التضحية والسقوط والخيانة والاغتصاب والقتـل والانتحـار ـ واضـحة الانتمـاء الى الادب الوجـودى ، بحيث تذكرنا بمسرح سارتر اكثر من مسرح إليـوت ، الذى قيـل الكثير وكتب الكثير عن تأثر عبد الصـبور بـه . ولعلنـا لا نبعـد عن الصواب ايضـا حين نقـول ان التأثـير الوجـودى القـوى فى هـذه المسرحية هو الذى ابعدها ـ الى حـد ما ـ عن بسـاطة البنـاء التى تعلمها عبد الصـبور من إليوت وشعراء الاغريق ، واحسن استخدامها فى « مأسـاة الحـلاج » ، وهى ايضـا دراما نفسـية ، ولكن شخصية الحـلاج تـكاد تنفـرد بالفعـل .

ان مسرحية « مأساة الحـلاج » قائمة كلها على اختيار خاطىء من قبـل الحـلاج . وليس من المستبعد أن يقال ان الحـلاج هو الذى اختـار موته . فنحـن هنا امام مأسـاة حقا ، ولكنهـا مأسـاة متفائلة ، لأن عظمة الحـلاج فى قبـول المـوت تسمو على بـلادة قضاته وغبـاء الشعب الـذى ضحى بحياته من أجـله . ولـولا ان نسرف فى الاستنتاج لقلنـا ان ثمـة انتقـالا من وجـودية متفائلة فى أوائـل الستينيات (« أحـلام الفارس

القديم » ، « مأساة الحلاج ») الى وجودية متشائمة عند نهايتها (« ليلى والمجنون ») ، بلغت حد « الكوميديا السوداء » (قارن - ان شئت - هذا الوصف الذى خلعه عبد الصبور نفسه على « مسافر ليل » بوصفنا « لمأساة الحلاج ») .

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضا عجزت عن الوفاء بحاجة الشاعر . فلم كان ذلك ؟

ان قارىء « حياتى فى الشعر » يمكن أن يقول ، ولا يتحرز ، ان كاتبه مفكر وجودى ينتمى الى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة . فهو يقرر فى مفتتحه أن تأمل الانسان فى ذاته هو أساس كل معرفة ، راجعا بهذا المبدأ الى قولة سقراط المشهورة « أعرف نفسك » . ويزيد : أن الانسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته . وكل فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين . ثم يشير اشارة سريعة الى فكرة التجاوز أو التعالى ، وفكرة الاحالة أو العلاقة المتبادلة بين الانسان والعالم . ويطبق مبداى التعالى والاحالة تطبيقا ذكيا على القصيدة باعتبارها « وجودا » . وهكذا يصبح وجود القصيدة ، منطقيا ، مساويا لوجود الانسان ، ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه الصورة فانه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد مر بنا قوله فى ختام قصيدته « أغنية خضراء » : « أنا الشادى الانسان » .

ويحدد عبد الصبور « القيم » التى يتألف منها معنى الانسانية . والقيمة الكبرى عنده هى « الصدق » ، لأن معناه أن يعى الانسان وجوده فى الحياة ، ويحمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده عن « الحرية » - التى جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه ، ولكن عبد الصبور لا يعطى معنى واضحا لها ، بل يكتفى بالاحالة على بعض قصائده ، مثل « هجم التتار » و « شنق زهران » و « ثلاث صور من غزة » باعتبارها « تمجيدا لهذه القيمة على المستويات المختلفة » .

والغريب انه لا يشير فى هذا السياق الى قصيدة مثل « الظـل والصليب » ، وهى ـ كما رأينـا ـ قصيدة مكتملة فكرا وفنـا . ولعلنا نلاحظ هنـا بداية التخلخـل فى « الحـل الوجـودى » الذى اطمأن اليـه عبد الصبور ردحا من الزمن . فالحـرية الوجودية تعنى ـ قبل اية حـرية سياسية ، وهى التى اقتصر عليهـا عبد الصبور فى امثلته ـ اختيـارا ومسئولية ، واغفـال هذا المعنى ـ وما كان عبد الصبور ليجهله ـ قـد يعنى ان القلق الذى يصاحب الاختيـار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيـار مسـدودة . لهـذا نجـده يعـرف « العـدالة » ـ القيمـة الثالثة فى نظـره ـ تعريفـا تقليديا . اذ يقـول عنهـا انهـا قيمة فردية واجتماعية معا . فهى بالنسـبة للفـرد « تعنى قدرته على رؤية الأشياء فى مكانها الصحيح ، واصدار الحكم المحـايد عليها . وهى فى المجتمع محط تقدمه ، وصمام أمنـه » . وكـلا التعريفين يبهم مفهـوم العدالة كل الابهـام ، حتى يجعله صالحا لان يدعيه كل فـرد وكل نظـام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور فى دراسته عن على محمود طه :

« واذا كان لكل انسـان فلسـفة ... وكان لكل شاعر فلسفة ايضـا . فان بعض الشعراء يهـربون من انفسـهم ومن فلسـفتهم حرصـا على أن تتسـع دائرة جمهورهم ، وان يحتفظ شعرهم بصفائه السـاذج ، الـذى يستطيع أن يتوجـه الى الجماهير الساذجة فيكون فى ذلك دمارهم ... (الشهرة العامة هى الدمار العـام) كلمة رائعـة من كلمـات الشـاعر رلكـة » .

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة « الشهرة العامة » ؟ نعم . ولكنـه لم يتخـل يوما عن فضيلة الصـدق ، ولم ينزل قط بمعبوده الشعر الى ضجيج وسـائل الاعـلام الجماهيرية ، مع انه لم يكن بعيدا عن هذه الوسـائل فى يوم من الأيـام ، ولكنه ـ على خـلاف على محمود طـه ـ صمد لمغرياتها ، وبقى الشعر عنده ، الى ان خط آخـر سطر ، هبـة من اللـه ، وعبـادة يتقرب بها الى الله .

وانما أنهارت وجوديته المتفائلة حين اصبح من العسير ، بل من المتعذر ، ان يتخذ موقفا ما . فحاول ان يستبدل بالمواقف المحددة ايمانيات مطلقة ، أى انه جنح الى الفلسفة المثالية التى هاجمتها الوجودية كما هاجمتها الماركسية . ولكنه لم يكن ليطمئن الى هذه الحلول الفجة . ولهذا بقى القلق الوجودى ، بل استحال حصارا . ولابد انه كان قد بدا يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب « حياتى فى الشعر » . فهو يقول :

« لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت الى الانسان وقادتنى فكرة الانسان بشمولها الزمانى والمكانى الى التفكير من جديد فى الدين وهكذا اصبحت مؤلها . ومازال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته ... » (ص ٨٦) .

« لقد اصبحت الآن فى سلام مع الله . أومن بأن كل اضافة الى خبرة الانسانية أو ذكائها او حساسيتها هى خطوة نحو الكمال . او هى خطوة نحو الله . وأومن ان غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير ... » (ص ٨٧) .

هذه الكلمات المتعقلة لا تنبىء بنوع من الاطمئنان فحسب . بل انها تشى بما يشبه الجمود ... ولكن الشاعر حين يذكر شعره لا يلبث ان ينتفض انتفاضة مزعجة حقا . اذ يقول عن القيم الثلاث الصدق ، والحرية ، والعدالة :

« ان شعرى - بوجه عام - هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكنى معا » .

انى لا اتألم من أجلها . ولكنى أنزف » .

وبهذه الكلمات يختم الفصل .

— ٥ —

عندما بلغت الازمة هذا الحد . طفا فن يونسكو على سطح الذاكرة ، وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين . ورفض عبد الصبور الفكرة الرخيصة عن مسرح « اللامعقول » من انه نقض لكل ما عرف فى التراث المسرحى . فقد ادرك انه وثيق الصلة بفن الأساتذة الاغريق ، وانه تجريد لم يسبق له مثيل لفن المسرحية على أنه فن الحوار ، بحيث اصبح الحوار المسرحى اشبه بالموسيقى .

وكانت لغة الشعر المسرحى التى اتقنها صلاح عبد الصبور من قبل جاهزة للاستعمال . وكان البطل الضد الذى طالما ظهر فى شعره الغنائى مستعدا لان يتحول ، فى القالب المسرحى ، الى كوميديا سوداء مأساوية .

ان ترسانة أسلحة الفنان لا ينفذ مخزونها ابدا ، بل تضاف اليها دائما أسلحة جديدة ، وتشحذ بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعانا وفتكا ، ومن الأسلحة التى شحذت فى هذه المرحلة الجديدة سلاح السخرية المرة .. وصرخة الحق الشجاعة .

« وشجاعا كنت لكى انضو
عن نفسى ثوب الزهو المزعوم
وشجاعا كنت لكى اتهاوى عريانا
اثنى ساقى . استصرخكم ...
هل تدعونى وحدى ؟
وكفاكم انى سلمت
أم تضعونى فى لحدى ؟
.. ..
كونكم مشئوم
كونكم مشئوم » .

(« مذكرات رجل مجهول » ــ فى « تأملات فى زمن جريح ») ٠

حاول عبد الصبور فى مسرحيته الاخيرة « بعد أن يموت الملك » أن يستعيد شيئا من تفاؤله بالخاتمة التى يقدم فيها الممثلون حلا ثالثا تعود فيه الملكة المظلومة الى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها « الناسج لى أحلام المستقبل ٠ المتغنى بالصبح الأجمل » ٠ وكأن شاعرنا يستلهم برخت ومسرحه الملحمى ٠

ولكنك لن تجد فى ديوانه الخامس « شجر الليل » إلا زهورا سوداء من الحزن والكآبة ٠ حتى خاتمة الديوان ، التى تشير الى احدى افكار نيتشة الأكثر تفاؤلا ، فكرة تجدد الخلق ، مازجة اياها بفكرة نزول السيد المسيح أو ظهور المهدى المنتظر ــ حتى هذه الخاتمة لا تفتح اى باب للأمل :

« ها انا أستدير بوجهى اليك
فابكى ٠ لأن انتظارى طال ، لأن
انتظارى يطول ٠ لأنك قد لا
تجىء ٠ لأن النجوم تكذب
ظنى ٠ لأن كتاب الطوالع يزعم
انك تاتى اذا اقترن النسر
والأفعوان ، لأن الشواهد لم
تتكشف ، لأن الليالى الحبالى
يلدن ضحى مجهضا ، ولأن
الاشارات حين تجىء ٠٠٠
تجىء إلينا الاشارات من مرصد
الغيب يكشف عن سرها

العلماء الثقات . تقـول :

انتظـار عقيم !

انتظـار عقيم ! »

انتهى صلاح عبد الصبور ، ولم ينته الصراع .

وقيل انه لم يمت حتف انفـه ، ولكن قتلته كلمة طائشة من صـديق قـديم .

لا أدرى كيف حال هذا الصديق الآن ، ولكننى ارجـو الا ييتئس .

فما كان صلاح ليجزع من لقـاء المـوت ، وهو الذى غنى للمـوت بعضا من اجمـل ما سمع المـوت من اغنيـات .

لقد كلفتنى « فصول » من امـرى عسرا . سامتنى ان أكتب دراسـة اكاديمية عن صـلاح عبد الصبور ، واللوعة عليه لم تهدا ، والدموع لـم تجف . وقد بذلت جهدى لأكـون علميا وأكاديميا وموضـوعيا ، فعرضـت الوقائع كما هى . لم اتعرض لها باقـرار أو انكار ، وانت أيهـا القـارىء فلسـت مطالبا أن تقـرا او تنكر . حسبى وحسبك أن نحنى الـراس لفنه الصـادق ، وان نـخشـع أمام المـه العظيم .

رقم الايداع ٩٣٦٢ لسنة ١٩٩٠
مطابع سجل العرب


Bibliotheca Alexandrina
0451070